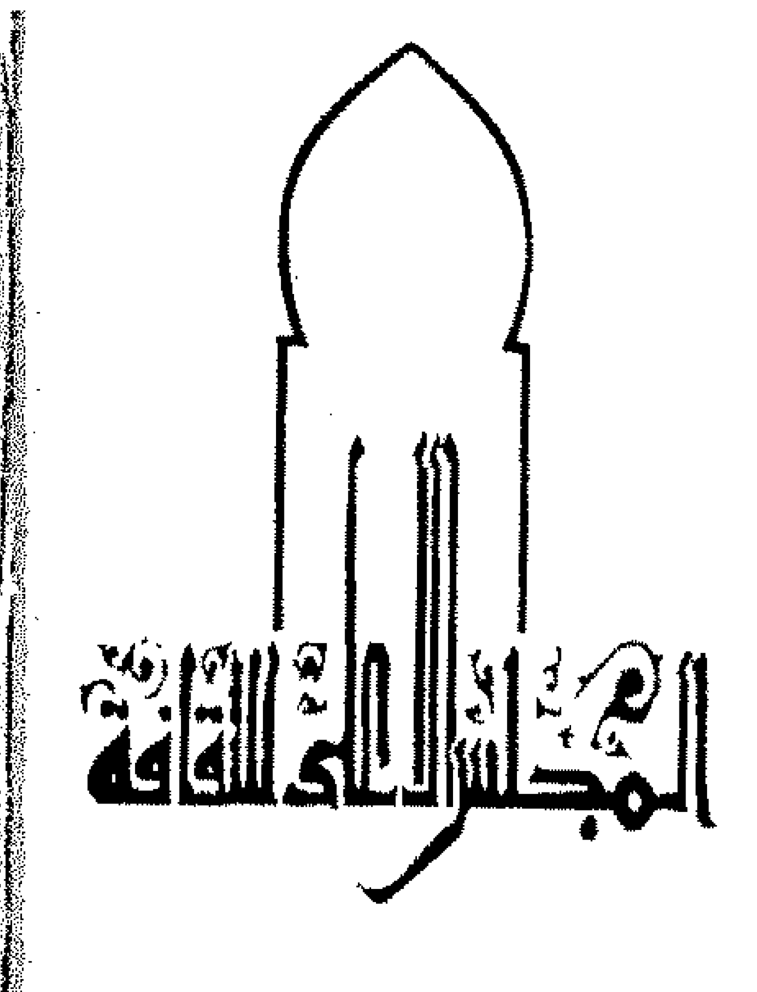

الملتقى القومي الثاني
للفنون الشعبية
المأثورات الشعبية في ١٠٠ عام
١٤-١٨ يناير ٢٠٠١
المجلس الأعلى للثقافة



الملتقى القومي الثاني للفنون الشعبية

المأثورات الشعبية في ١٠٠ عام

١٤-١٨ يناير ٢٠٠١

ملخصات أبحاث

الأنثروبولوجيا والفولكلور: التجربة المصرية

أحمد أبو زيد

عبارة إيفانز بريتشارد التى تقول إن كل الأنثروبولوجيين إثنوجرافيون ولكن ليس العكس تصدق إلى حد كبير على العلاقة بين الأنثروبولوجيا والفولكلور على أساس أن البداية الأولى لأى بحث أنثروبولوجي ميدانى هى بالضرورة بداية فولكلورية حيث يعنى الباحث الأنثروبولوجي بجمع كل ما يستطيع الوصول إليه من معلومات تتعلق بالسلوكيات والعادات والتقاليد والمعتقدات لكى يقيم عليها تحليله لأنماط العلاقات الاجتماعية السائدة فى المجتمع وذلك فى ضوء نظرية أنثروبولوجية محددة يستعين بها فى قراءة وفهم وتفسير تلك المعلومات (الفولكلورية) التى يحب الأنثروبولوجيون أن يطلقوا عليها اسم (المادة الأثنوجرافية).

والبدايات الأولى للأنثروبولوجيا فى الخارج كانت بدايات فولكلورية على ما هو واضح فى أعمال الأوائل فى الغرب من أمثال فريزر وتايلور وباخوفن ولا تزال الأنثروبولوجيا (الثقافية) قريبة إلى حد كبير من الفولكلور وإن كانت الانثروبولوجيا الاجتماعية افترقت عنه بحكم اهتمامها بدراسة البناء والنظم والأنساق والعلاقات التى تتطلب درجة من التجريد والارتفاع عن مستوى المادة الإثنوجرافية الخام. وهذا هو ما حدث وما يحدث فى مصر منذ الثلاثينيات من القرن العشرين حين عرفت جامعة فؤاد الأول بعض علماء الأنثروبولوجيا البريطانيين الذين جاءوا لتدريس علم الاجتماع فأثاروا اهتمام الطلاب المصريين حينذاك بتعرف العادات والتقاليد والشعائر والخرافات وما إليها. وهو ما حدث أيضًا فيما بعد حين جاء راد كليف بروان إلى الإسكندرية فى الأربعينيات لإنشاء معهد العلوم الاجتماعية وإرساء قواعد الأنثروبولوجيا لأول مرة على أسس صحيحة. والبحوث الميدانية التى أجريت حينذاك تكشف عن تأثر الباحثين الأوائل من الشباب المصرى بالكتابات الفولكلورية وبخاصة كتابات أرنولد فان جنب الذى لا يزال يحظى بكثير من الاهتمام وإن كانت هناك اتجاهات حديثة للتخلص من التأثير.

وإذا كان الأنثروبولوجيون الاجتماعيون من أتباع مدرسة البناء الاجتماعى إبتعدوا عن ذلك التيار فلا يزال الأنثروبولوجيون الثقافيون يعكسون تأثير الدراسات الفولكلورية على تفكيرهم، كما ظهر جيل جديد من (الأنثروبولوجيين) يعتبرون أنفسهم فولكلوريين فى المحل الأول بينما يقف (الأنثروبولوجيون) من أتباع المدرسة البنائية الفرنسية والمتأثرين بكتابات ليفي ستروس عن الأساطير يحاولون التوفيق بقدر الإمكان بين متطلبات الدراسة الفولكلورية ونظريات التفسير الأنثروبولوجى. وهذه كلها جهود تكشف على أية حال عن العلاقات الوطيدة بين فروع وتخصصات علم الإنسان والتكافل الشديد بينها.

المأثورات الشعبية العربية فى مائة عام
قضية المصطلح

أحمد على مرسى

تحاول هذه الورقة أن تتتبع استخدام المصطلح العالمى Folklore ومرادفاته التى تُرجم إليها فى الثقافة العربية خلال القرن الماضى.

وترصد الورقة أن الثقافة العربية قبلت مصطلح الفولكلور، واستخدمته وحاولت أن تجد مقابلاً عربيًا، يحدد ملامحه وخصائصه ومقوماته.

واللافت للنظر، أنه على الرغم من أنه – أى المصطلح – قد استخدم كثيرًا على نحو مطّرد فى كتابات المتخصصين، وعلى ألسنة المثقفين، وغير المثقفين، وفى الخطاب الإعلامى والترفيهى – بشكل أو بآخر – إلا أن الأمر ظل – على نحو ما – يحتاج إلى تحديد المقصود بالفولكلور أو المأثورات الشعبية أو التراث الشعبى فى ثقافتنا العربية. فالتحديد هو الإطار الحقيقى، والأكثر واقعية لبلورة المفاهيم والمصطلحات، وكل تعريف حىّ فاعل فى مرحلة تاريخية، يتحول مع الزمن إلى خبرة عامة أقرب إلى تجريدات الماضى، ويحتاج الأمر – بين حين وآخر – إلى إعادة النظر فيه، وربما أدى ذلك إلى إبداع التعريف الأكثر تعبيرًا عن واقع الثقافة وتطور الحياة.

والورقة تقف – من أجل ذلك – عند أشهر المصطلحات العربية التى شاعت فى الاستخدام إلى جانب مصطلح الفولكلور، باعتبارها ترجمة حرفيه له؛ مثل «حكمة الشعب» و«علم الشعب» أو باعتبارها معبرةً عن مضمونه ومجال اهتمامه مادة وعلمًا، مثل «الفنون الشعبية» و «الأدب الشعبى» و «الموروثات الشعبية» و«التراث الشعبى» و«المأثورات الشعبية»، ودلالة ذلك على موقف هذه الثقافة من الفولكلور عامة. وتحاول الورقة أن تقف موقفًا نقديًا من هذه المصطلحات فى ضوء التطور الذى حدث للعلم عالميًا، وواقع الدراسات العربية فى هذا المجال، مؤكدة على أنه يجب التنبه إلى المحتوى التاريخى الاجتماعى للمصطلح عند تبنّيه أو تطبيقه على هذا النتاج الثقافى أو ذاك.

وترى الورقة أن المادة الشعبية كانت هى محور الاهتمام بين كل الذين استخدموا هذا المصطلح أو ذاك، لكن تظل مجموعة من الأسئلة تطرح نفسها: ما هى هذه المادة؟! ما هو دورها ؟! ماهى وظيفتها؟! ولاشك أنها تحتاج إلى إجابات لا يستطيع فرد واحد مهما كان علمه أو خبرته أن يجيب عليها وحده.

الفولكلور فى موسيقى القرن العشرين:
من الزواق الخارجى إلى الاندماج العضوى
نماذج مضيئة من الشرق والغرب

سمحة الخولى

يناقش هذا البحث أو المشاركة الأمور الآتية:

١- هل انقضى عصر استلهام الفولكلور؟

٢- استلهام الفولكلور فى أعمال المؤلفين التقليديين فى القرن العشرين:

سيبليوس - خاتشاتوريان - يونسكو...إلخ.

وفى مصر: أبو بكر خيرت، رفعت جرانة، عطية شرارة...إلخ.

٣- مرحلة الاندماج العضوى للفولكلور فى أعمال بعض التجريبيين فى القرن العشرين:

سترافنسكى - بارتوك - مدرسة أمريكا اللاتينية: فيلالوبوس - كارلوس شافيز - آلبرتوجيناستيرا...إلخ.

أحمد عدنان سايجون فى تركيا.

وفى مصر: جمال عبد الرحيم، على عثمان...إلخ.

٤- الحصيلة التقنية والجمالية لأسلوب الاندماج العضوى فى الشرق والغرب للفولكلور فى التأليف الموسيقى.

«المأثور الشعبى» - هل يبقى؟

قاسم عبده قاسم

لست أدرى لماذا ارتبط المأثور الشعبى فى ذهنى بعصور ما قبل ثورة التكنولوجيا. وكلما تمعنت فى هذا الموقف العقلى والنفسى راودنى سؤال ملح يقول: هل يبقى المأثور الشعبى بعد كل هذا الذى جرى فى وسائل الإعلام والاتصال والمواصلات؟! وربما يكون الحديث المتكاثر عن الثورة الإليكترونية وثورة المعلومات هو الذى أوحى بهذا الموقف العقلى والنفسى من المأثور الشعبى.

بيد أن إعادة التفكير جعلت السؤال يترنح بفعل تاريخ الإنسان مع مخترعاته؛ إذ أدركت أن الإنسان الذى أوهمته مخترعاته بأنه قد سيطر على الكون والطبيعة، ما يزال بحاجة إلى نوع من التفسير الداخلى الذى يرضيه لكل ما حوله من مظاهر، وأن السمة العقلانية المفرطة التى تكسو سطح الحياة المعاصرة وقشرتها تخفى وراءها أشد ضروب الخرافة والأسطورية والخيال الذى صاحب عقل الإنسان منذ طفولة التاريخ حتى الآن. ووجدت أن التفسير الذاتى الذى يلبى طلبات العقل الجمعى للأحداث والظواهر ما يزال يحتفظ بقصب السبق على كل تفسير عداه. ويتطلب شرح هذا الذى ذهبت إليه بفكرى وتأملاتى أن نعود القهقرى فى رحاب التاريخ الإنسانى لكى نختبر مدى صحته أو فساده.

لقد كانت الكتابة أعظم ابتكارات الإنسانية التكنولوجية على الإطلاق؛ إذ إن الكتابة نقلت الكلام واللغة، وسيلة التخاطب والتواصل ونقل العلم، من حيز المسموع إلى حيز المرئى.وصارت اللغة الوعاء الحافظ لتاريخ التطور الإنسانى برمته. وكان يمكن أن يختفى المأثور الشفاهى تدريجيا مع انتشار الكتابة التى عرفها الإنسان منذ أكثر من خمسة آلاف سنة. ولكن ما حدث كان عكس ذلك تماما. فقد استمرت الشفاهية تؤدى دورها بأكثر من الدور الذى تؤدى الكتابة.

ولما كان المأثور الشفاهى هو البذرة الأولى التى نما منها المأثور الشعبى بكل أشكاله وأجناسه، فإن الكتابة لعبت دورها فى حفظ جزء هام من المأثور الشعبى لدى كل الشعوب فى شكل الأساطير والملاحم والقصص الخيالية والشعر والغناء الشعبى... وما إلى ذلك من الأشكال التى اتخذها المأثور الشعبى وظلت الشفاهية تلعب دورها كاملا لدى طبقات اجتماعية عديدة، بل لدى شعوب بأكملها لم تعرف الكتابة ولم تستخدمها على الإطلاق حتى اليوم. ومن المعروف أنه من بين أكثر من ثلاثة آلاف لغة يتكلمها البشر اليوم لا نجد أكثر من ثمان وسبعين لغة فقط لها أدب مكتوب. ويعنى هذا، فى التحليل الأخير، أن

المأثور الشعبى المرتبط بالشفاهية إلى حد كبير ما يزال موجودا لدى الجماعات البشرية التى تستخدم مئات اللغات التى لم تعرف طريقها إلى الكتابة حتى اليوم.

ولكن، هل يعنى هذا أن المأثور الشعبى مرتبط عضويا باللغات الشفاهية؟ لم يكن هذا الخاطر واردا على الإطلاق. لأن أكثر الشعوب حفظا لمأثورها الشعبى هى تلك الشعوب صاحبة اللغات المكتوبة. وهذا ما سنعود إليه تفصيلا فيما بعد.

على أية حال، فإن ظهور الطباعة كان يمكن أن يكون خطوة نحو تلاشى المأثور الشعبى لو أن الأمر مرتبط، حقا، بالتطور التكنولوجى فى تاريخ الإنسان وليس مرتبطا بالتركيب العقلى والنفسى للإنسان ذاته. ذلك أن الطباعة أتاحت نشر المعارف على نطاق واسع كما أشاعت معرفة الكتابة والقراءة بين فئات اجتماعية أوسع. وإذا كانت الشفاهية قد ظلت موجودة فى زمن الكتابة اليدوية والنسخ اليدوى، باعتبار أن الحفظ والتداول الشفوى للعلوم والمعارف كان من الفضائل الثقافية آنذاك؛ بسبب ظروف النشر المحدود للمخطوطات، فإن الشفاهية ظلت قائمة بين فئات اجتماعية واسعة بسبب الأمية والحرمان من تعلم القراءة والكتابة.

وكانت هناك أسباب اجتماعية / نفسية أخرى وراء استمرار وجود المأثور الشعبى حتى بعد التطور الهائل الذى أحدثته الطباعة. فقد ظلت الجماهير المحرومة من المشاركة فى صياغة شكل حياتها والقرارات التى تؤثر على هذه الحياة تحتفظ لنفسها بحق إعادة تفسير الأحداث والظواهر التى تجرى من حولها، بل وإعادة تشكيلها، لتناسب المطالب النفسية التعويضية للعقلية الجمعية للجماهير من ناحية، ولإبراز دور الجماهير وقيمها ومثلها العليا من ناحية أخرى. ولم يحدث أن أثرت الكتابة والطباعة على بقاء المأثور الشعبى لأن الجماهير لم تتخل عن حقها النفسى التعويضى فى مقابل الطباعة، كما أن الطباعة، من جهة أخرى، لم تقدم خدماتها لكل الناس وكل الطبقات الاجتماعية.

وحين تم اكتشاف الراديو، وأخذت بعض المواد الإذاعية تحل محل الرواة الشعبيين فى المقاهى والساحات وأماكن التجمعات، لم يختف الرواة الشعبيون تماما وإنما انسحبوا إلى مجالات أخرى، وفى الوقت نفسه، ظل المأثور الشعبى يلعب دوره الاجتماعى الثقافى. وحينما حل التليفزيون ضيفا على كل البيوت توهم البعض أن عصر الكتاب والإذاعة قد ولى إلى غير رجعة، ولكن شيئا من هذه التوقعات لم يحدث.

لماذا؟

لأن أية ممارسة ثقافية، وبالتالى أية أداة ثقافية، لا تفقد أهميتها أو دورها لمجرد أن أدوات ثقافية أخرى ظهرت. وطالما كان المجتمع بحاجة إلى هذه الممارسة الثقافية أو تلك، وبحاجة إلى هذه الأداة الثقافية أو تلك، فإن هذه الممارسات والأدوات الثقافية ذات الوظيفة الاجتماعية تظل حية فاعلة فى المجتمع.

لقد ظلت الشفاهية قائمة بجانب الكتابة والطباعة، كما ظل الكتاب والصحيفة موجودين عندما ظهرت الإذاعة، وظلت كل هذه الأدوات قائمة حية إلى جانب التليفزيون وبجانب هؤلاء وأولئك ظلت الشفاهية...

فلماذا، إذن، يختفى المأثور الشعبى؟

إن الدور الاجتماعى/ الثقافى للمأثور الشعبى ما يزال مطلوبا باعتباره أداة ثقافية حيوية فاعلة فى خدمة الجماعة الإنسانية. فالمأثور الشعبى نتاج ثقافى واجتماعى يرتبط ارتباط عضويا بوجود الجماعة الإنسانية نفسها. وما تزال الجماهير تفرز رؤاها ورؤيتها، وقيمها ومثلها الأخلاقية، وذوقها وفنها، بشكل عفوى تلقائى بعيدا عن، بل وفى مواجهة، الإملاء الرسمى الذى تفرضه وسائل الإعلام التى تمثل النخبة فى كل مجتمع، وتعتبر نفسها أداة تعبئة سياسية فى الدول التى تسيطر حكوماتها على وسائل الإعلام خصوصا ولأن خطاب وسائل الإعلام الحديثة لاتصل عادة إلى كل الناس على كل المستويات الاجتماعية والثقافية، فإن النتاج الثقافى الشعبى يعبر عن نفسه فى صور متعددة بل إنه فى أحيان كثيرة، يستخدم نفس وسائل الإعلام فى الانتشار بشروطه الخاصة.

ولأن الثقافية، فعل شعبى فى التحليل الأخير، وليست ممارسة حكومية، فإن المأثور الشعبى الذى يتولى إشباع الحاجات الثقافية / الاجتماعية النفسية للجماعة مرتبط بوجود الشعب نفسه. ومن ثم، فإن السؤال المطروح يبدو بلا شرعية علمية وبلا أسس أخلاقية.

تأمل ذلك الذى يحدث فى الأوساط الشعبية فى كل مكان من مصر؛ فى احتفالات الزواج والميلاد والحج، وفى تفسير مجريات الأمور فى الحياة الدينية والاجتماعية — تجد كما هائلا من النتاج الشعبى الذى يعبر عن قطاعات عريضة لا تعبر عنها وسائل النخبة أو الحكام وأدواتها هل يمكن أن تفرض النخبة نظاما قيميا وأخلاقيا فى السلوك الاجتماعى؟ وهل يمكن أن تفرض النخبة ذوقها فى الفن

والأدب والمشاعر؟ وهل يمكن أن يتخلى المأثور الشعبى الذى يحتوى هذا كله وغيره عن مكانه لما تمليه الحكومات والنخبة؟

هذه الأسئلة، وما يتفرع عنها بالضرورة، تحمل فى ثناياها إجابات حاسمة يمكن رصدها على صعيد الواقع المعاش. وهى إجابات تنحاز بالضرورة إلى استمرار وجود المأثور الشعبى.

تبقى النقطة الأخيرة فى هذه الورقة، وهى تتعلق بالصياح والجلبة المثارة حول العولمة، بمضامينها السياسية والاقتصادية والثقافية، من ناحية، وحول ثورة المعلومات والنشر الإلكترونى واستخدام الإنترنت من ناحية أخرى.

إن الحديث عن الثورة المرتقبة فى النشر الإليكترونى سوف يكون مجالها منافسا للنشر الورقى على أحسن الفروض؛ ولكن هذا المجال لن يحرم الإنسان من متعة التفاعل الحميمى مع الكتاب مثلما لم تؤد المطبعة إلى اختفاء الشفاهية على الرغم من تطوراتها الهائلة على مدى أكثر من خمسة قرون من الزمان. وربما يصلح النشر الالكترونى، بواسطة الانترنت حاليا، أو طريق المعلومات السريع فى المستقبل القريب، لتخزين المعلومات التى تحتويها الموسوعات، ولكن هل يصلح هذا النشر الالكترونى فى مجال الشعر مثلا؛ وهل يغنى عن التفاعل الحى مع إحدى المسرحيات؟ ناهيك عن إنسانية المأثور الشعبى.

ربما تنجح العولمة فى المجال الاقتصادى (وهو أمر مشكوك فيه على أية حال) وربما تحرز بعض النجاح فى المجال السياسى (وهو أمر ما تزال الأحداث السياسية الجارية تضعه على محك الاختبار)؛ ولكن العولمة لن تنجح بالقطع فى كبت الهوية الثقافية لأية جماعة إنسانية لأن كل جماعة إنسانية تعزز ثقافتها الخاصة بها فى إطار يتفاعل مع اللغة والتاريخ والتراث والخبرات الحضارية. ولاغرو، إذن أن المأثور الشعبى الذى يعبر عن الجماهير العريضة التى تبتعد بالضرورة عن كل ما يتعارض مع هويتها الثقافية، سوف يبقى.

فهل يمكن أن نتصور أن انتشار أنماط بعينها من الأطعمة والمشروبات يمكن أن يؤدى إلى تغيير النظام القيمى والأخلاقى فى جماعة إنسانية ما؟ إن ما حدث فى فرنسا وغيرها ضد مطاعم الوجبات السريعة الأمريكية يقف دليلا على مقاومة الجماعة الإنسانية الواعية لكل ما يتهدد هويتها. كما أن الجماعات الإنسانية الأقل وعيا تقاوم بشكل عفوى كل ما هو غير مادى إذا تسرب إلى ثقافتها، وربما مثل هذه الجماعات الأشياء المادية التى ينتجها مجتمع آخر ولكنها لا تقبل فى الوقت نفسه ثقافة ذلك

المجتمع بكل ما تحويه.

ولنتأمل ما حدث فى العالم العربى، مثلا، منذ الخمسينات والستينيات فى القرن العشرين. إذ إن فترة ما بعد الاستقلال وما بعد رحيل الاستعمار شهدت تجارب سياسية واقتصادية مستوحاة من الغرب، ولكنها فشلت جميعا وعادت الشعوب العربية تنقب فى تراثها ودينها عن بدائل لمشروعات الليبرالية، والقومية، والاشتراكية التى فشلت بعد أن أنهكت الشعوب العربية. هذه العودة هى عودة إلى الذات — الذات التاريخية والثقافية.

ويعنى هذا، بشكل آخر، أن الجماعات الإنسانية تجد فى ثقافتها — والمأثور الشعبى جزء هام وفاعل فى هذه الثقافة — نوعا من الحماية ونوعا من تحقيق الذات المرتبط بوجودها ذاته. كما أنه يعنى أن المأثور الشعبى ليس نوعا من النتاج الاجتماعى العبثى، وإنما هو نتاج له دور اجتماعى/ ثقافى هام فى حياة أى جماعة إنسانية.

فالمأثور الشعبى، فى أشكاله وأنماط وقوالبه المختلفة، ملازم لوجود الجماعة ذاتها من ناحية أنه تعبير حى وضرورى عن توجهات الجماعة، ورأيها ورؤيتها ورؤاها، كما أنه تعبير عن التفسير الشعبى للأحداث (وهو بالضرورة أهم وأكثر قيمة من التفسير الرسمى). ومن ثم، فإن كل التطورات التكنولوجية والعلمية التى مرت على البشرية لم تستطع أن تمنع وجود المأثور الشعبى؛ فهل يمكن للتطورات التكنولوجية والمعلوماتية الحالية والمستقبلية أن توقف حياة المأثور الشعبى؟

لا أظن.

السلبى والإيجابى فى الثقافة الشعبية

أحمد محمد عبد الرحيم

تسعى هذه الورقة البحثية للكشف عن السلبى والإيجابى فى الثقافة الشعبية متمثلة فى العادات والمعتقدات والفنون الشعبية المصرية منذ أيام الدولة المصرية القديمة.

وقد اختار الباحث للدراسة البحثية :- الزواج، شم النسيم، الرقص الشعبى أو التعبير الحركى.
هذه العناصر المختارة التى يمكن أن نطلق عليها «مأثورات شعبية» ما زالت حية حتى الآن.

- العادات والمعتقدات الشعبية التى دخلت مصر أعقاب الفتح الإسلامى وانتشار القبائل العربية فى البلدان المجاورة للجزيرة العربية فيما يسمى الآن «الوطن العربى» ومنه مصر، مصاحبة معها كل موروثاتها الشعبية التى أصبحت بعد مرور الوقت مأثورات شعبية مصرية لها تواجد شعبى فى أعماق ووجدان الناس. وقد يكون لها التواجد فى المستقبل القريب والبعيد أيضًا رغم المجتمع الذى أصبح على الأقل - بارتباطه بالتكنولوجيا - مجتمعًا واحدًا.

أصبحت هذه المأثورات الشعبية مأثورات مصرية عاشت فى صميم الوجدان المصرى، والتصقت به التصاقا كاملا.

١- الثأر

هو عادة اجتماعية أو ظاهرة وفدت إلى مصر نتيجة لتلاحم التراث الشعبى فى المنطقة العربية، ولم يكن لها أى وجود فى مصر من قبل ولم يحدثنا التاريخ الفرعونى أو تاريخ مصر القديمة عن وجود هذه العادة فى الماضى البعيد.

ثم أصبح انتشارها واسعًا فى كل الأنحاء وبخاصة فى صعيد مصر، وأصبحت أكثر العادات انتشارا وعمقا فى سلوك المصريين حرصًا على الاعتداد بالذات والحماية للعائلة.

وإذا أخذنا منها العنصر الفولكلورى، فإن هذا العنصر يتمثل فى الاعتقاد بوجود عفريت لكل قتيل، فقد اعتقد الناس - ولفترات قريبة - بوجود هذا العفريت للقتيل، ثم استغلال هذا المعتقد فى تحقيق وجذب مكسب مادى نظير تجنب شرور هذا العفريت.

الإبداع الشعبى والذاتية الثقافية الاجتماعية

السيد حامد

تدور الدراسة حول العلاقة الوثيقة القائمة بين الإبداع الشعبى والذاتية المصرية (الثقافية الاجتماعية) وإلى أى مدى يعمل الإبداع الشعبى على تقوية هذه الذات وتدعيمها بحيث تنعكس هذه العملية على التكامل الاجتماعى للمجتمع المصرى وتماسكه عبر العصور. وبناء على ذلك فمن المنطقى أنه يمكن توظيف نتاج هذا الإبداع لتحقيق تلك الوظيفة الاجتماعية الأمر الذى يؤدى إلى ضمان الحفاظ على تلك الذاتية المصرية فى مواجهة عمليات التغلغل الثقافى سواء كان مقصود من خارج مصر.

إن هذه الدراسة ترتكز على اقتناع تام بأن الثقافة الشعبية هى محور أو جوهر الثقافة المصرية. ومن ثم، يتبين مدى أهمية الإبداع الشعبى الأمر الذى يفرض ضرورة أن ينال كل العناية والاهتمام لضمان تحقيق وظيفته الاجتماعية. وتحاول الدراسة الكشف عن تلك الجوانب للعلاقة القائمة بينه والذات المصرية.

نظرة إلى خريطة ثقافتنا الشعبية

مهدى الحسينى

فـى جـنوب صـعيد مصـر، تـتردد أنشـودة ساحرة الـنغم يغنـيها الغجـر: (الحلَّبْ والـنُّوَرْ والمَساليبْ والحمُـر..) كأنمـا يرسـلونها إلى تلـك الأوطـان الـتى كانوا ينتقلون فى نجوعها وحقولها وقراها وشواطئها وعلى أطـرافها وجسـورها.. فى أعياد الفيضان وفى ليالى الحصاد وفى أفراح جمع المحاصيل وجنى الثمار، يغنونها إلى «...جـرجا.. وبـرديس.. والبليـنا..» بشـغف وشجن وعشـق عـلى أوتـار الـرباب من سبيب (شعر ذيل الحصان) الخـيل، ونغمـات الأراغـيل والسُّـلاَّمِّيات، وعـلى نبْر رهيف للدفوف الكبيرة، فتردد أصواتهم الجريحة الدافئة الشجية فـى أرجاء: نجع حمادى وفرشوط والهو والبلاص وأبو تشت وأبو شوشة.. جنوباً، وعَبْرَ نيل أولاد طوق مديـنة السـلام شرقاً ثـم بَـرّ خـيل والغابـات والعـرابة المدفونـة وأبيدوس غرباً، فقد قِسْتُ كل هذه الارجاء على (البلينا) التى تكاد تقع فى الوسط منها. جميعاً.. هذا إذا أبحرنا شمالا.. إلى برديس وجرجا.

هـناك يعـيش عشـرات مـن عـازفى الـرباب والمـزامير والأراغـيل والصفافير وأنواع الطبول والدفوف والبـنادير والمزاهـر وإيقاعـات الـنحاس، وكـذا عشرات المغنين وشعراء السيرة والمداحين والقوّالين والحكائين وأصـحاب الحكمـة، وعـدد آخـر مـن فنانى رسم الجدران وتلوين البيوت والسفن والقوارب وتزيينها فى كل مناسـبة وعـيد، فلم تزل هنالك بقايا من صور قديمة حميمة لمواكب الأعراس والحجيج ومفارقة الحياة، وكذا البـناؤون مـن بـناة القـبوة والقـوس والأسـاس والصُّـلبة والكـتف، هـؤلاء الذيـن تبْنى مهندسنا الكبير «حسن فـتحى» تـراثهم الـثقافى الفـذ وتقنـياتهم المعماريـة البسيطة المعجزة على يد نظائرهم فى القرنة وإدفو، فبنى بـأيديهم نمـاذج فـى كـل بيئة مصرية ومناخ.. حتى مضى بهم ليبنى قرية مصرية فى المكسيك!!. ثم هناك النسـاء المغنـيات صـانعات الأفـراح والثـياب المطـرزة وأغطـية الـرأس لكل مناسبة (المناديل والطُّرَح والعُصَبْ والقُـرطْ والحـُرَدْ والقُمَـطْ) ومـلاءات السُّـترة والحشـمة (الـبردة والـبردة المزيَّرة) التى صاغ منها فناننا المصرى العظـيم «محمـود مختار» تمثاله الأخلد (الخماسين) فصاغ فيه روح مصر وكثَّفها: الحركة والسكون، الحيوية والـبقاء، الـتحدى، والثـبات، القـوة والجمال، الغموض والخفاء، إنها روح إيزيس الباقية أبداً، ومن عجب – ورغـم قسـوة المـتغيرات وعسـفها – فإن كثيرات منهن لا يزلن محتفظات بألوان الأغانى والمراثى (العديد) والحواديـت والأمـثال والحكايـا والذكـريات الحمـيمة والخرافات الرائعة المدهشة المثيرة، لا يزلن محتفظات بصـلابة شـجرة السـنط وامتناعها وحُسْن شجرة التوت قوة ورقة وحلاوة، وكشجرة الجميز وظلالها وعطائها وأمومتها. هن الـ «جازية» عمود للساقية وعماد للدار. هن «نعيمة» و«بهية» و«رحمة» و«ناعسة الأجفان».

وإذا نظرنا إلى هذه المساحة التى تصل إلى حوالى ٨٠ كم طولاً من جرجا شمالاً إلى أبى تشت جنوباً، وإلى حوالى ٤٥ كم عرضا على جانبى النيل، فإنها – ولحسن الحظ – لم تزل تضم فى جنباتها كثيرا باقيا من الطابع القومى المصرى التقليدى للحياة على شاطئ النيل العظيم كما كانت صورتها فى الأربعينيات، هذا رغم دخول المزيد من وسائل التعليم والاتصال الحديثة، وكذا ظهور بعض ملامح التحديث (المُخِلّ) الذى تتسم به الحياة المعاصرة من أبنية أسمنتية فوق الأراضى الزراعية، وغياب الفيضان ورى الحياض وردم الترع والمصارف وغير ذلك، فإنه لم يزل فى تكوينها السكانى مزارعون وبدو وهوارة وأشراف وأقباط وغجر، وأغلبهم – إذا لم يكونوا من الملاك المتوسطين أو الأثرياء – يعمل بالزراعة والرعى والتجارة والحرف والأعمال اليدوية الأخرى، كما أن بعضهم يعمل بالحكومة، كلٍ حسب قَدْرِه الاجتماعى، ابتداء من ساعٍ أو خفير.. وصولا إلى رئاسة مدينة أو عضوية البرلمان، فضلا عن نخبة من المهنيين كالمهندسين والأطباء والمحامين.

هذه صورة تقريبية للخريطة الديموجرافية لمنطقة هامة تقع بين سوهاج.. وقنا، منطقة ثرية فاحش الثراء بعناصر الأنثروبولوجيا الثقافية ومن ثم العناصر الفولكلورية، وكذا العناصر الأثارية والتاريخية التى لا يخفى تأثيرها على الثقافة والفن والناس، حيث كانت – قديما جداً – مقراً لعاصمتين فرعونيتين باكرتين هما (الطينة) أى قرية البلاص، و(أبيدوس) أى قرية العرابة المدفونة، وتلك كلها أمور تتطلب منا مزيداً من المعرفة الميدانية الدقيقة والمحددة والمبنية على القياس والاحصاء، تمهيداً ضروريا لجمع التراث الثقافى والشعبى، مع التركيز على المأثور منه، بفضل عمليات منظمة وعلمية من الحصر والتصنيف والبحث والاستقراء، ومن ثم الحفاظ فالإحياء فالإبداع. إذن؛ كيف نكون قريبين منهم؟ بل فى قلبهم؟

بيوت الإبداع الشعبى

منذ سنوات، كنت قد اقترحت على الفنان التشكيلى الكبير د. **محمد طه حسين**، حين كان رئيساً لهيئة قصور الثقافة، زيارة هذه المنطقة، والنظر فى مشروعى لإقامة «بيت للإبداع الشعبى» فى مدينة «البلينا» بصفتها النقطة الوسط جغرافيا فى هذه المنطقة، بيت يكون مقراً وموئلا وملتقى للفنانين الشعبيين هناك، يمارسون فيه تدريباتهم وأنشطتهم، فيكون ميدانا لعروضهم، ومعرضا دائما لإنتاجهم الحرفى، ومكانا لجلساتهم الحميمة يحتسون فيه مشروباتهم الشعبية الأثيرة، حيث يلتقون بعشاق فنونهم وحرفهم، ويتداولون مع الباحثين المتخصصين والزوار والسائحين.

واقترحـت أن يقـام المبـنى وأن يؤثث بمنهج «حسن فتحى» المعمارى البيئى: متحف فولكلورى، حـوش أو رحـبة أو فسـحة للسـامر والعـروض الفنية، قاعات متنوعة لعمل الفنانين، ورش للحرف البيئة والفـنون التطبيقية،ومضْـيَفة مجهـزة، ومقهـى شـعبى صـغير، كـرار، مصـاطب، دكـك، مقاعد بلدية من الخشـب والجـريد، مشـربيات، أزيـار وقلـل.. الخ. وأن يشـرف عـلى إدارتـه اثـنان فقـط: فـنان باحـث متخصص يساعده موظف مالى وإدارى بالإضافة إلى اثنين من الحراس وساع، على أن يتبع الإدارة المركزية فـى القاهـرة، حيـث أن البيت - بجغرافيته تلك - سوف لا يتبع إدارة سوهاج ولا إدارة قنا، وإنما يتبع الـثقافة الشـعبية والفولكلـور، والبشر الذين يقيمون فوق هذه المساحة من الأرض هم وحدهم الذين يشكلون وحدته. وبكل الأسف لم يستمر (طاها) فى رئاسة قصور الثقافة بعد أن نفذ صبره.

معـنى هـذا أنـه يمكـن لتمـثال الطـين والحجـر المسمى «بيت الإبداع الشعبى» أو «بيت جابر أبو حسـين» بمديـنة البليـنا، أن يكـون عَيِّـنة اخـتبارية لتغـيير مـنهج العمـل الميدانى للدراسة الأنثربولوجية الثقافـية والفولكلـور رأسـا عـلى عقـب، أى مـن المركـزية إلى اللامركـزية، أو بمعنى آخر: بدلا من تمركز العملية فى القاهرة حيث يوجد: (لجنة الفنون الشعبية - مركز الفنون الشعبية - معهد الفنون الشعبية - إدارة الفـنون الشـعبية - أطلـس الفولكلـور) هـنا يمكـن أن نـبدأ مـن الميدان.. من الحقل والدكان والورشة والسـوق والـدار والمصطبة والسامر والفرح والمولد ومواكب الحج والرؤية والعرس والعزاء.. حيث يتوفر (الآن وفـوراً) وحيـث يـتاح للإخبارى والجامع والمصنف والباحث، فرصة التعامل مع مادته طازجة من مصدرها مباشـرة فيضـمها ويصـنفها ويفحصـها ويمحصها وينظر إليها على ضوء بيئتها ومبدعها الشعبى فيعود بها إلى أصـولها، هـنا تصبح العملية أسهل وأعمق، يمكن إنجازها على نحو كمى وكيفى فى مدى زمنى قصير نسبياً.

ومن بيوت الإبداع الشعبى التى لابد وأن تنتشر فى ربوع مصر، يمكن الانطلاق - بواسطة عشاق الثقافة الوطنية والإبداع الفولكلورى المصرى - إلى أماكن استراتيجية متميزة ديموجرافيا وفولكلوريا أخرى، على أن يتم اختيارها وتحديدها بعناية وتدقيق، وعلى ضوء تقييم عميق لتجربة «البلينا» كتجربة رائدة.

فـيمكن مثلا تنفيذها فى جنوب مصر وعلى مدى ٥٠٠ كم من وادى حلفا حتى شمال! إدفو طولاً ومـن هضـاب الشـرق عـبر النـيل إلى درب الأربعين وذلك باختيار مكان وسط بين بلاد هذه المنطقة شديدة التـنوع عرقـيا وسـكانيا رغـم ضآلة التعداد، وليكن هذا البيت فى «جرف حسين» بالقرب من أبى سنبل. هـنا يمكـن إقامـة «بيـت الجـنوب للإبـداع الشـعبى» وفـى مكـان ما آخر يمكن إقامة بيت ثالث يعبر عن

الثقافة الشعبية فى إسنا والأقصر.. وحتى القوصية والبلاد التى تكتفنها وتحوطها، ومن قوص إلى نجع حمادى عبر قفط وقنا منطقة رابعة، وهكذا يمكن تقسيم مصر إلى مناطق شبه متميزة على ضوء التكوين السكانى والتقارب الجغرافى، وطبيعة النشاط الاقتصادى والاجتماعى، والتشابه التقريبى فى الثقافة والفنون، حيث نستطيع حصر الجماعات الشعبية بثقافتها وفنونها، ولهجاتها ولكناتها، ورصد تاريخها ووقائعها المهمة ومدى تأثرها بآثارها وتراثها وتفاعلها معه. إذن ففى كل منطقة فولكلورية (إذا جاز التعبير) نستطيع أن نقيم بيوتا للثقافة والإبداع الشعبى، وفقا لنظرية المعمار البيئى الشعبى، ففيها يلتقى الفنانون الشعبيون مع المثقفين الوطنيين المعنيين بثقافة المكان وتاريخه، كبيئة وكبشر، وكعمل وإنتاج، وأيضا مع الباحثين الفولكلوريين، ومع منقبى الآثار والمهتمين بالتاريخ القومى، وكذا باحثى التاريخ الطبيعى ومحبى الطبيعة وأنصار البيئة، ورواد العمل الاجتماعى فى الجمعيات الأهلية، وأساتذة الجامعات الإقليمية والمركزية.

ولأن الثقافة الشعبية المصرية تنفرد بمزيتين مهمتين عن غيرها، ألاَ وهما:

١- أنها أقدم ثقافة شعبية إنسانية وجدت فى التاريخ.

٢- أنها تتميز بالتفاعل العميق - الخفى والمراوغ فى الغالب - بين الثقافة الشعبية من جهة وبين الأثر والبعد التاريخى من الجهة الثانية بحكم أن الآثار المصرية تنتشر فى طول مصر وعرضها منذ فجر التاريخ - وقبل أن تصبح آثاراً - ولأن وقائع التاريخ المصرى كانت دائما مهمة، وكانت دائما كبيرة، وكانت محورية ومؤثرة ليس فى تاريخ المصريين فحسب، وليس فى تاريخ المنطقة المحيطة بمصر فقط، بل فى تاريخ البشر أجمعين.

لهذا على الباحث الجاد المتردد على «بيت» الإبداع الشعبى فى إقليم ثقافى/ فولكلورى ما، أن يركز على النقاط الآتية:

١- دراسة شخصية المكان.

٢- خصوصية التكوين السكانى ونوعياته وتفاصيله.

٣- تاريخ المكان والسكان أى تاريخ التفاعل بينهما.

٤- طبيعة هذا التفاعل البشرى مع المكان وآلياته.

٥- النتاج الحضارى الناجم عن التفاعل الإنسانى العميق والطويل مع البيئة، أى مبررات «العراقة».

٦- استنتاج القانون النسبى لهذا التفاعل والذى يخلق السمات المادية والمعنوية المميزة للتراث سواء الثقافى أو الشعبى مع رصد وتوصيف هذه السمات.

٧- التركيز على الإبداع الشعبى، ورصده وتوصيفه وبيان ملامحه ووظيفته العضوية فى عملية بقاء المجتمع ومنافعه المستمرة والعارضة.

٨- استنتاج القانون الشامل للثقافة الشعبية للقومية المصرية.

وهنا يلزم علينا إدراج حقول هذا البحث من الناحية الفولكلورية فيما يلى:

١- ثقافة أدبية: شفاهية وتأخذ صوراً عديدة: السيرة - الموال القصصى - الموال - القصيدة - نصوص غنائية - الأمثال - الحكاية - الاحدوثه - الأمثولة - الطرف والنكات - التهانين - الأدعية - الأهازيج - الألغاز والأحاجى - الردح والهجاء...، أما الكتابية فهى ألف ليلة وليلة، وبعض المدونات المنقولة عن مخطوطات قديمة.

٢- ثقافة حركية: أداء حركى - رقص - طقوس - مواكب - ألعاب شعبية - الطابع العصبى العضلى والإيقاعى للحركة الإنسانية فى الحياة اليومية فى مصر.

٣- ثقافة موسيقية: موسيقى - آلات موسيقية - قوالب موسيقية - أساليب فى العزف والأداء الموسيقى والغنائى - أسس وملامح خاصة بالموسيقى والغناء الشعبى.

٤- ثقافة مادية: عمارة قديمة أو بيئية فى علاقتها مع العمارة الأثرية - أثاث - أشغال يدوية - فنون تطبيقية وحرف بيئية - أدوات عمل وآلات إنتاج -أدوات طعام - أدوات قتال - أدوات متعلقة بالموتى - صناعة آلات موسيقية - أوان طعام وماء - لعب - رسم - دُمَىَ - نقش - زخرفة - نحت - خط - تلوين - فنون بناء - أزياء زينة - تجميل - نسيج شعبى وصناعة ملابس - إكسسوارات تستخدم فى المناسبات - صناعة سجاد - نحت شعبى.

٥- فنون شبه مسرحية: السيرك الجائل - الأراجوز - خيال الظل - الفرق المسرحية الجوالة

من مقلدين ومهرجين ومحبظين ومشخصاتيه وأكروبات وبهلوانات – ألعاب القوة والخطر – ألعاب المهارة والإعجاز – ألعاب خداع البصر (السحر) – نمر الموالد – السفيرة عزيزة – البيانولا – العجائب والغرائب والطرائف – الغناء الفكاهي الساخر الهزلي التمثيلي وفن التقليد (المقلداتي)... وأغلبها عناصر من فنون مسرحي شعبي مصر قديم مندثر.

٦– عادات وتقاليد ومواسم ومناسبات وطقوس: وكلها مبنية على عقائد تعتقدها الجماعات الشعبية، وهي تتعلق بدورة الحياة والموت، والخصوبة، وأسرار الكون والفلك، وكل ما يتعلق بالميتافيزيقا من زاوية الفولكلور والثقافة الشعبية.

وبالطبع، فانه سوف يتم دراسة لهذه العناصر الستة المبينة آنفا ككل موحد، على ضوء الخلفيات التاريخية والحضارية والآثارية، وأوضاع الجماعة الشعبية وفقا لتطورها ومسيرتها، ولا حاجة بنا لآن نؤكد أنه لا يمكن فهم أية ظاهرة ثقافية شعبية أو فولكلورية بمعزل عن الظروف المنتجة لها والمحيطة بها.

إنني على يقين أن مصر في حاجة إلى ما لا يقل عن ثلاثين بيتاً للإبداع الشعبي منتشرة في كل ربوع مصر، فهكذا نستطيع وضع أيدينا على خريطة مبدئية – من خلال حالة من النبض والحيوية والاستمرار – لثقافتنا الشعبية وفولكلورنا.

الموروث الشعبى والتأويل وثورة الوعى

موزة غباش

تأتى هذه الدراسة لتأكيد الرابط بين مفاهيم ثلاثة جوهرية فى أى نقاش حول المجتمعات الإنسانية فى سياق تطورها التاريخى. هذه المفاهيم تنطلق من الموروث الشعبى باعتباره مصدراً غنياً للممارسات الاجتماعية الإنسانية لارتباطه الفطرى بالعقيدة الإسلامية، ثم ينبثق مفهوم الوعى بآلية توظيف هذا الموروث الشعبى، والذى يعززه مفهوم التأويل والتفسير الصحيح لمدلولات ممارستنا الشعبية الموروثة وعاداتنا وتقاليدنا التى ترفد حياتنا اليومية.

إذن فهنالك موروث شعبى، ووعى بانتقائية هذا الموروث الضخم، وبسلامة تأويله حتى لا نسىء إليه وبالتالى نتوصل عبره إلى الأسس السليمة لبناء مجتمعاتنا الإنسانية.

تتصدر الاهتمامات العلمية والمجتمعية للعلوم الاجتماعية والانسانية فى الوقت الراهن، قضية التأهيل العلمى للتراث؛ أى دراسته دراسة علمية منهجية تسعى إلى بلورة المفاهيم والمناهج والقضايا المتصلة به، بهدف توظيفه فى فهم ومعالجة قضايا ومشكلات المجتمع عموماً، وقضية التنمية والتحديث بصفة خاصة. إذ يصبح التراث والموروث الشعبى - كما تؤكد هذه الدراسة - مرتكزاً ومنطلقاً تاريخياً لعملية التنمية ومشاريعها الاقتصادية والاجتماعية والثقافية..

ولعل البحث الفعلىّ عن الذات، يأتى من خلال التراث، وتحديدا التراث الشعبى. وما نطمح إليه هو أن يتحول هذا الاهتمام الشعبى بحيث يستطيع أن يتفاعل تفاعلاً إيجابياً مع تحديات العولمة. ونقصد بالتفاعل الإيجابى هنا القدرة على تطور آليات توظيف التراث الشعبى فى خدمة قضايا التنمية. فإننا نستطيع أن نؤكد على أن المخزون التراثى الشعبى لو وظف وخدم بشكل موضوعى لاستطاع أن يبث فى الإنسان العديد من القيم والقدرات العقلية التى سوف تتيح له العمل الجاد المنتج وتحقق له تنمية فاعلة، ولكن كيف يمكن أن يتم ذلك؟ إذ لابد من العثور على معادلة صحيحة توفق بين الأخذ من هذا التراث والانفتاح النسبى على التقدم المادى والتكنولوجى فى العالم بقدر ما يمكننا من تحقيق تطلعاتنا تجاه ترسيخ معالم الدولة الحديثة والأصيلة فى آن.

وفى ظل التحديات المعاصرة التى تواجه الوطن العربى ضمن المنظومة العالمية الأشمل، يصبح

التمسك بالميراث القومى، الذى تشكل الثقافة الشعبية أبرز عناصره، مطلباً ملحاً للدفاع عن الهوية القومية ذاتها، ولكن ما هو التراث؟

وقد كثرت الرؤى حول التراث .. ويؤكد محمد عابد الجابرى على أنه لا ينبغى أن نرى التراث على أنه بضاعة تم إنتاجها دفعة واحدة وخارج التاريخ، بل هو جزء من التاريخ، وهو حركة الفكر وتطلعاته خلال مراحل معينة من التطور، ننطلق منها لنؤكد بدورنا على أهمية التراث وضرورة التعامل معه تعاملاً علمياً والوعى به على مستويى الفهم والتوظيف أو الاستثمار.

فمن الضرورى تعريف الأجيال الجديدة برموز التراث القديم وتعريفهم بالكثير من الأشياء التى استخدمها الآباء والأجداد ولم تستمر إلى وقتنا الحاضر وحياتا المعاصرة بسبب التغيرات الحادة التى تشهدها المجتمعات فى مختلف نواحى الحياة لا سيما الأساليب الحياتية وأنماط المعيشة والاهتمامات والشئون المختلفة على مستوى الأفراد والجماعات، وطغيان الجديد على القديم والتقليدى.

لعل معظم المهتمين بالتراث عموماً قد درجوا على دراسته من ناحية واحدة فقط وهى جمعة، قبل ضياعه أو تسربه، من داخل القرى والمدن والبيوت القديمة، لذلك ومع مرور الزمن ومع تسارع إيقاع التغيير فى المجتمعات، تأكدت الحاجة الماسة والضرورية لإنشاء إدارات متخصصة تعنى بالتراث وما يثار حوله من قضايا ودراسات، مع التركيز على محاولة إبراز دور المكون التراثى فى تغذية روافد الثقافة الشعبية وأنماط الحياة البشرية، بصورة علمية وموضوعية .. وذلك من خلال إجراء مقاربات ووضع أسس قويمة يمكن للأجيال القادمة أن ترتكز عليها فى محاولة بناء أنماط جديدة من الحياة الاجتماعية والثقافية وغيرها بحيث تكون جديدة فقط فى إطارها العام ولكنها مستوحاة فى جوهرها وأصلها من ممارسات وأنماط اجتماعية قديمة وراسخة وقويمة.

ولا شك أن تراثنا الشعبى ذاخر وغنى بالتجارب، وفيه تتوفر الأسس التكوينية لشخصايتنا، وهذا التراث يعيش صراعاً مع التحول السريع نحو المدنية؛ وهنا يتوجب التفكير والعمل على إيجاد علاقات مباشرة بين أكبر قضيتين تشغلان إنساننا العربى اليوم. وهى قضية التنمية وقضية التراث.

ولعل تركيزنا على الثقافة والتراث كنقطة إنطلاق نحو وحدة عربية وإسلامية، لا يأتى من فراغ، فحتى أولئك الذين درسوا فى مدارس حديثة دون أن تنقطع صلتهم بالتراث تجدهم يؤكدون على نفس هذه الناحية، من أمثال الدكتور صلاح الدين القاسمى.

إذ إن من المعروف أن العناصر البنائية للثقافة تتمثل في اللغة، والفن، والأفعال الإنسانية، والطرائق الشعبية، والعرف، والقانون، والنظم الاجتماعية، والمعتقدات، والرموز، والأسطورة... أما خصائص الثقافة فهى الشمولية، والاستمرارية، والتعقيد، والتكامل وانتقائية لأنها تنتقل من جيل إلى آخر بطرق واعية انتقائية. والتغيير إذ يبدأ فى العناصر المادية ثم يأخذ وقتاً أطول ليحدث التغيير فى العناصر اللامادية للثقافة، ونعنى بالعناصر المادية كل ما يصنعه الإنسان، أما اللامادية فهى متمثلة فى المفاهيم المثالية والقيم والأفكار. (حلبى، ١٩٨٤ «أنيسة فخرو» جدلية العلاقة بين الثقافة والتعليم...)، ص٥٦

ولعلنا أمام تحد يحتاج وقفة متأنية لإعادة النظر فى تراث وحضارة هذه المجتمعات سواء كانت الحضارة مادية أم لامادية. فربما كان لموروثنا المقدرة على بعث الحياة فينا من جديد وترسيخ القيم القديمة بدلاً من الجديدة التى أصبحت إحدى إشكاليات التغيير.

فالتراث الشعبى، إذن، لازال وسيظل المخزون الأول لفلسفة الشعوب ولقيمها، وعاداتها وحتى لتطالعاتها. وخاصة التطلعات التنموية التى نركز اليوم عليها .. أو التطلعات القومية الكبرى فى حالة تناولنا بالحديث عن الأمة العربية كلها. فالتراث هو الذى يجب أن يجسد أرقى حالات التماسك، والشعور بالهوية، ضمن الجماعة ومطابقة ذلك مع الأهداف المستقبلية المطلوبة سواء .. لجهة التوحيد القومى لشعوب الأمة العربية فى إطار من العلاقات الديمقراطية المحلية والروابط الإنسانية المتقدمة.

المأثورات الشعبية والمسرح
"حدود التعامل - وسبل الحماية"

إبراهيم شكرى عبد المنعم

شغلت قضية استلهام المأثورات الشعبية وتوظيفها فى مجال المسرح، مكاناً ملحوظاً على خريطة الاهتمامات الثقافية الجادة. وبالذات المسرحية منها، منذ منتصف الستينات وحتى الآن ..فنظمت حولها الندوات، ودارت الحوارات، واختلفت الآراء، مابين مؤيد ومتحفظ ورافض .. ومع هذا استمرت الأقلام والتجارب المسرحية تنهل من المنابع الشعبية دون حد أو تمييز. وتلاحقت بالمسرح عروض كثيرة، استطاعت أن تشكل تياراً فى حركة المسرح المصرى.

من هنا وارتكازاً على هذا الكم من العروض المسرحية، ومساحتها "الزمكانية" وما جاء ببنياتها الدرامية النصية / العرضية من مأثورات شعبية، تبدو أهمية الموضوع، ويفرض الأمر سؤالاً محورياً:

- حول إمكانية اعتبار تلك العروض المسرحية – ارتكازاً على ما سبق – شكلاً من أشكال الحماية للمأثورات الشعبية من الإندثار؟...

- فما السبيل لحماية تلك المأثورات (ذاتها) من سوء التوظيف أو التشوه؟ ..

وحتى يتسنى لنا الاهتداء إلى الإجابة أو إلى سبل حماية المأثورات الشعبية من التعدى أو التشويه، يفرض الحال بداية البحث عن الأسباب التى تكمن وراء هذا التشويه .. ومن ثم محاولة الوقوف على: حدود التعامل مع المأثورات الشعبية فى مجال المسرح، وشروطه .. بما يكفل الحماية للمأثورات الشعبية والمسرح فى آن واحد، من التشويه والتضليل.

وسوف نستعين على ذلك .. بما تحقق من خلال المتابعة – والمشاركة – لعروض الفرق المسرحية بحكم الاهتمام والعمل فى مجال "الفولكلور" والمسرح، بالإضافة بما سبق لنا من دراسات حول الموضوع، وما يستدعيه الموضوع من التعرض لبعض العروض المسرحية – ذات الصلة – وما جاء حولها من كتابات متناثرة، هذا فى ضوء النظرة الشاملة للموضوع.

استلهام المأثورات الشعبية فى المسرح السودانى

سليمان يحيى محمد عبد الله

يدور البحث حول المحاور التالية :

١- مقدمة عن أنواع المسرح السودانى وعلاقته بالمسرح العربى فى نشأته وتطوره.

٢- خلفية تاريخية عن المسارح الآتية:

- مسرح معهد بخت الرض.
- مسرح جامعة الخرطوم.
- مسرح ام درمان القومى.
- مسارح العاصمة القومية (الخرطوم بمدنها الثلاثة).
- مسارح مدن الولايات.
- المسرح المدرسى.

٣- معهد الموسيقى والمسرح والفنون الشعبية النشأة والإنجازات والتطور إلى كلية الموسيقى والدراما.

استعراض لأهم الأعمال المسرحية التى تعكس استلهام وتوظيف المأثورات الشعبية فى المسرح السودانى فى تسلسل تاريخى.

٤- استعراض للبحوث الأكاديمية التى قدمت فى مجال استلهام التراث فى المسرح عبر المائة عام الماضية.

٥- خاتمة تتضمن أهم التوصيات تجاه دعم الجهود المبذولة فى إطار إمكانية استلهام وتوظيف المأثورات الشعبية فى المسرح السودانى.

توظيف التراث الشعبى فى المسرح فى مصر
«نصاً، أداءاً، وإخراجاً

كمال الدين حسين

منذ أن عرف العالم العربى / مصر المسرح على يد نخبة من أبنائه النابغين العائدين من الغرب (أوروبا)، فى منتصف القرن التاسع عشر، (مارون النقاش ١٨٤٨) و(يعقوب صنوع ١٨٧٠)، والتراث الشعبى بأشكاله المختلفة الأدبية والفنية، واحد من أهم المصادر إلى اعتمد عليها مبدعو المسرح من أجل:

- التلاحم مع جماهيرهم وجذبهم لمشاهدة هذا الفن الجديد.
- إعادة الصياغة تبعاً لمتطلبات التقاليد الفنية المعاصرة لزمن التوظيف.
- طرح بعض القضايا المعاصرة لزمن الإبداع فى إطار تراثى.
- السعى إلى خلق مسرحاً ذى هوية وخصوصية قومية (عربية / مصرية).

كان التراث الشعبى بأشكاله التعبيرية والأدائية المختلفة مصدراً مهماً لعناصر العرض المسرحى، بداية من النص الدرامى، مروراً بأداء الممثل، نهاية بأساليب الإخراج. وقد تطور استقراء وتوظيف هذه المصادر بتطور الحياة المسرحية والمسرحيين أنفسهم تبعاً لعوامل التغير الثقافى فى مصر وفى العالم بشكل عام، والتى أثرت على الحياة الثقافية فى مصر، ويمكن أن نرصد مراحل هذا التطور بالنسبة للنص الدرامى فى:

* النقل الآمين الملتزم بالعنصر التراثى.
* التوظيف: والذى نحا منحيين:

١- التحديث بنقل العنصر التراثى من مجال إبداعه الشعبى إلى مجالات فنية حديثة تبعاً للتقاليد الفنية السائدة زمن التحديث.

٢- التجريب: بمحاولة المزج بين العناصر التراثية وعناصر جديدة لإكساب العنصر التراثى دلالات جديدة.

٣- الإستلهام: ويقصد به إعادة تفسير العناصر الشعبية فى ضوء رؤى مبدع معاصر لقضايا سياسية واجتماعية معاصرة.

وكان للحكايات الشعبية (ألف ليلة وليلة) والسير الشعبية (عنترة وبيبرس والزير سالم) وأسطورة (إيزيس وأوزوريس) بموضوعاتها وشخصياتها دوراً كبيراً فى إثراء حركة التأليف الدرامى فى مصر والعالم العربى.

أما بالنسبة لتقنيات أداء الممثل فقد استفاد الفن الجديد الوافد بالكثير من تفنيات الأداء التى كانت سائدة بين المؤديين الشعبيين فى مظاهر الفرجة الشعبية آنذاك (خيال الظل - المحبظين - الحكواتى - الأرجوان) والذى كان واضحاً فى المسرحيات الكوميدية، وتلك التى تتعرض لمواقف من الحياة الاجتماعية، واتى كان المثلين بها يحاولون، محاكاة المبدع الشعبى خاصة فى جوانب:

١- تنميط أداء الشخصيات.

٢- الارتجال.

٣- خدع التنكر.

٤- تمثيل عدد من الشخصيات فى عمل مسرحى واحد.

وأخيراً ومع تطور فن المسرح، والتعرف على المدارس والمناهج الغربية خاصة تلك التى اعتمدت بعض مظاهر الفرجة الشعبية فى الشرق الأقصى وأفريقيا، وسيلة للتطوير والتحديث فى المسرح الأوربى (الملحمى خاصة). ومع ظهور المد الثورى والقومى فى البلاد العربية إبان حقبة الستينات من القرن العشرين، ارتفعت الدعوات لإبداع مسرح عربى قومى ذى هوية عربية، اعتماداً على تراثنا.

ومع كل هذا الجهد، ومع كل الإيمان بأهمية التراث الشعبى، ليس لفن المسرح فحسب، بل لكل الفنون التى تسعى للتعبير عن الإنسان، واقعه، وأحلامه، هل نجح المسرحيون فى تحقيق أهدافهم؟ ولماذا خبت اليوم مثل هذه الدعوات ومثل هذا الجهد؟

للإجابة عن هذه التساؤلات، تدور هذه الدراسة.

استلهام المأثورات الشعبية فى المسرح العربى
وآفاق التأصيل

وطفاء حمادى

بعد مضى مرحلة زمنية طويلة على الدعوة لتأصيل المسرح العربى من خلال المأثورات الشعبية، والعودة إلى أغلب عناصر التراث الشعبى، فى محاولة لاستلهامها،ولتوظيفها فى تشكيل بنية النص المسرحى، من حيث الشكل، وفى تشكيل مضمون النص المسرحى، نحاول القيام بقراءة نقدية لآلية هذا الاستلهام، وذلك بهدف التطلع إلى مدى تأثير هذا الاستلهام فى تطوير بنية الشكل المسرحى، وفى جعل المحمول التراثى مستمراً فى ثقافة الجيل الجديد.

ولكى تتبلور هذه الدراسة فى سياق علمى، نحاول البحث فى هذه الإشكالية من خلال نصين مسرحيين لكاتبين عربيين: **توفيق الحكيم، وسعد الله ونوس.** وعمل للمخرج المسرحى روجيه عساف (فرقة الحكواتى اللبنانية).

وسنحاول من خلال هذه القراءات الرد على أسئلتنا المتعلقة بآلية تأصيل المسرح العربى.

الفوازير الشعبية فى فلسطين (دلالات أخرى)

زكى العيلة

رغم المفهوم الذى استقر فى أذهان الكثيرين الذين ينظرون إلى الأحاجى، الألغاز، والفوازير على أنها رديف للتسلية والسمر تظل الألغاز من أقدم الأنماط الإبداعية التى واكبت تطور حضارات الشعوب المنتجة لها، بل إن كثيراً من الدارسين يرون أنها ردة الفعل الفطرية الأولى فى محاولة الإنسان فهم خبايا الطبيعة التى أرّقت وجدانه، وتركت كثيراً من البصمات على أساليب تفكيره، فكان السؤال هو الشعاع الخافت المفضى إلى عوالم مغلقة يود الإنسان أن يرتاد دهاليزها كاشفاً أستار غموضها، ولعل الفوازير تتعدى ذلك إلى محاولة التعرف على الإنسان بصفة عامة، وشخصية الذات بصفة خاصة بل إن هناك روائع من القصص العالمى لا تزال تدور أحداثها حول الفوازير باعتبارها معضلات يطرحها العقل البشرى، وتبذل الجهود لحلها بالعقل الذكى أو تحقيقها بالإرادة الإيجابية الواعية، والتاريخ والأدب زاخران بالمناظرات التى قامت بين الملوك فى التاريخ القديم وكانت حوافزها عرض الألغاز واثبات القدرة على حلها.

ولعل خير شاهد على تلك المناظرات التى اعتمدت اللغز محوراً أساسياً يدلل على دوره فى إثبات البراعة والقدرة على حسن التخلص فى أدبنا العربى حكاية الجارية «تودد» فى ألف ليلة وليلة».

إن الفوازير تمتاز على الأمثال والحكايات الشعبية باعتبارها الكلمة الإيحائية المغلقة ذات الدلالات الموغلة فى البساطة والعفوية والعمق، والتى تعتبر جزءاً من لغة التخاطب الشفاهى اليومى الدارج بين الناس، وهذا البحث يطمح نحو تدوينها وتحليلها ودراسة دلالاتها المختلفة التى يمكن من خلالها تتبع الجذور التراثية التى أسهمت فى صوغ الوجدان الشعبى فى مراحل تكويناته المتعددة التى تشى بكثير من السمات والظاهر:

١- سمات سياسية.

٢- ظواهر اقتصادية.

٣- هموم فكرية.

٤- ظواهر طبيعية.

الإطار التراثى للهتافات الشعبية الفلسطينية

صافى إسماعيل سليمان زايد

تتناول هذه الورقة الإطار التراثى الغنائى للهتافات الشعبية الفلسطينية التى يرددها الجمهور الفلسطينى فى المناسبات الوطنية (يوم الاستقلال، ذكرى النكبة، ذكرى إحراق الأقصى، المظاهرات، تشييع جثامين الشهداء،... الخ). والسبب فى تناول هذا الموضوع هو استمرار المعاناة للشعب الفلسطينى منذ أوائل هذا القرن نتيجة احتلال البلاد المستمر حتى يومنا هذا، مما دفع الشعب الفلسطينى إلى المقاومة المسلحة من جهة، والجماهيرية من جهة أخرى، وفى المناسبات الجماهيرية فإن الجماهير تهتف بقصد التظاهر (الاحتجاج) ولزيادة دافعية الآخرين للمشاركة فى هذه المناسبات. إن هذه المناسبات لم تنته، بل ازدادت حتى فى هذه المرحلة التى بدأت فيها المفاوضات بين الطرف الفلسطينى والإسرائيلى، وأطراف عربية أخرى وإسرائيل، كما أن المناسبات لن تنته كما يلوح فى الأفق، فإذا حقق الشعب الفلسطينى دولته المستقلة، فإن الصراع لن ينته بين الدولة الفلسطينية والدول العربية من جهة والكيان الصهيونى من جهة أخرى. وكذلك فإن الهتافات ستسمر فى المناسبات الجماهيرية الوطنية والمطلبية (النقابية والحياتية والسياسية) على حد سواء. ويبقى السؤال المفتوح منذ أمد طويل: الى أى حد يمكن المساهمة فى تطوير هذه الهتافات وظيفياً.

ومن أجل تحقيق هذا الهدف، يستعرض الباحث التصنيفات المختلفة للغناء الشعبى الفلسطينى من نواحى:

١. أسماؤها: العتابا، الدلعونا، جفرا، اغزيل، مشعل، أبو الزلف، زريف الطول، السامر، الزجل، الزغاريد، الزفة، ...الخ).

٢. الأوزان الموسيقية.

٣. موضوعاتها (أغانى العمل، الأغانى الدينية، أغانى الأفراح، أغانى الهدهدة، البكائيات).

ويستعرض الباحث سيادة كل نوع منها حسب المناسبة وتراجع بعضها أمام الأخرى، وأسباب سيادة أغانى الزفة فى المناسبات الوطنية الجماهيرية، وفى هذه الورقة يحاول الباحث الإجابة على الأسئلة التالية:

١. لماذا أغاني الزفة؟ ويتناول الباحث تحت هذا العنوان القضايا التالية (أ- الموسيقى. ب- الجماعية. ت- سهولة الحفظ. ث- إمكانية تحويرها ...الخ).

٢. كيف تعامل الجمهور مع التراث؟ ويتناول الباحث تحت هذا العنوان القضايا التالية (أ- النقل كما هو. ب- التحوير. ت- المحاكاة).

المواسم والمهرجانات التراثية فى فلسطين
تاريخ وفعاليات وأهداف

عبد العزيز أبو هدبا

تتفاوت وتتعدد الفعاليات والنشاطات التى ركزت على تراثنا الشعبى الفلسطينى حفظا ودراسة وتحليلا وتعاملا ومن هذه النشاطات إقامة المهرجانات التراثية والمواسم الشعبية.

وهذا البحث يميز بين المواسم الشعبية. والمهرجانات التراثية ويبرز مواصفات ومميزات كل منهما كما يتابع تطورهما عبر القرن الماضى (القرن العشرين).

ومن خلال دراسة هذا التطور يبرز ويناقش المتغيرات التالية بالإضافة إلى رسم صورة لموسم مهرجان المستقبل:

- البعد التاريخى لكل منهما.
- الفرق بينهما من حيث الزمن والفعاليات فى كل منهما.
- التنوع فى فعاليات المهرجانات.
- دور كل منهما فى الحفاظ على تراثنا الشعبى وإبراز الهوية الوطنية.
- أثر الاحتلال الإسرائيلى عليهما وتطيلهما.
- أثر السلطة الوطنية الفلسطينية فى إحياء كل منهما ومدى مساعدة السلطة فى هذا الميدان فى السنوات الأخيرة.
- إدارة هذا الفعاليات وتوجيهها ومن المشرف عليها ومقدار نجاح هذه الدوائر المشرفة ومدى إبداعها فى إنجاح هذين النشاطين (المواسم والمهرجانات).
- نظرة تحليلية متفحصة إلى ما تم إنجازه خلال القرن العشرين لكل منهما، وهل أدت ما تطلع شعبنا إلى إنجازه. وكيف نجعلها تؤدى الدور المنوط بها؟

- مصادر التمويل لكل منهما، ومدى ارتباط فعالياتهما بمصادر التمويل.

- تطور الوسائل التكنولوجية المستخدمة فى كل منهما ومدى مواكبتها العلمى فى هذا المجال.

- التعاون المتبادل مع الدول العربية فى مجال إحياء المواسم الشعبية والمهرجانات التراثية.

وفـى الخـتام وبعـد أن قـدم البحـث صورة كاملة لمجريات هذين النشاطين الشعبيين خلال القرن العشرين يتحدث البحث عن مستقبل المواسم، والمهرجانات وما هى المقومات التى يجب أن تتوفر فى كل منهما حتى يؤدى دوره الحقيقى الذى تريده منه، ونحن نعيش مطلع القرن الحادى والعشرين.

دور الأغانى الشعبية الفلسطينية فى النضال الوطنى

عبد اللطيف محمود البرغوثى

تهـدف هـذه الورقـة إلى إلقـاء الضـوء على الدور النضالى للأغانى العربية الشعبية الفلسطينية عبر القرن العشرين.

وتحقـيقاً لهـذه الغاية، سوف يتوقف العرض عند المحطات المهمة، التى عبر بها الكفاح الوطنى الفلسطينى فى سبيل الحرية والاستقلال، وهى محطات تتمثل فى النقاط التالية:

١- لمحة موجزة عن بدايات الاهتمام بدراسة المأثورات الشعبية فى فلسطين من قبل:

(أ) باحثين مستشرقين.

(ب)الجيل الأول من الباحثين الفلسطينيين حتى منتصف القرن العشرين.

(ج) الجيل المعاصر خلال النصف الثانى من القرن العشرين.

٢- أنواع الأغانى الشعبية وأهم موضوعاتها مع التركيز على موضوع النضال الوطنى.

٣- واقع الأغنية الشعبية فى النصف الأول من القرن العشرين:

(أ) لمحـة عـن واقعهـا فى العقدين الأول والثانى من القرن العشرين أى آخر عقدين من الحكم التركى على فلسطين.

(ب)الأغنـية الشـعبية ودورها النضالى خلال فترة الانتداب البريطانى على فلسطين، مع التركـيز عـلى مـا قامـت بـه الجمعـية الفلسـطينية ومجلـتها فـى دراسـة الفولكلـور الفلسطينى.

(ج) دور الـرواد الفلسـطينيين الأوائـل فـى هـذا المجال من خلال إسهاماتكم فى المجلة المذكورة.

٤- الطابع الوطنى النضالى الجماهيرى للأغنية الشعبية كما يتبين فى:

(أ) ثـورات عـلى الانتداب البريطانى وحلفائه الصهاينة ولا سيما ثورة ١٩٣٦ - ١٩٣٩ (مع إشارة خاصة لشاعرها الشعبى نوح إبراهيم).

(ب) نكبة عام ١٩٤٨.

(ج) نكسة عام ١٩٦٧ وبروز العمل الفدائى.

(د) الصدمة الشعبية بوفاة جمال عبد الناصر.

(هـ)الانتفاضة على الاحتلال الإسرائيلى ١٩٨٧– ١٩٩٣ مع إشارة خاصة للمرحوم راجح السلفيتى شيخ شعراء الضفة الغربية الشعبيين.

(هه) انتفاضة الأقصى منذ ٢٠٠٠/٩/٢٩.

٥– خاتمـة: تـلخص وتـبرز أهـم ملامـح الأغنية الشعبية، خلال مسيرة تطورها النضالى فى سبيل تحقيق حرية الشعب الفلسطينى واستقلاله.

«المقدس»
فى التراث الشعبى الفلسطينى

محمد خالد البطراوى

تحاول هذه الورقة إلقاء نظرة سريعة على الرؤية الشعبية للمقدس والقدسى فى العادات والتقاليد والسلوكيات لدى أبناء الشعب الفلسطينى، كما كانت سائدة قبل تشتيت الشعب الفلسطينى عام ١٩٤٨ (عام النكبة) حيث كان المجتمع الفلسطينى، وجلّه من الفلاحين الفقراء، يشكل مجتمعًا كاملًا على أرضه، يمارس حياته الزراعية، وما يحرك هذه الحياة من طقوس أو منطلقات يحكمها وينتظمها «المقدس» الذى يغاير أو يتجاوز ما جاءت به الأديان السماوية، إلى ممارسات «مقدسة» كانت سائدة قبل حلول الأديان أو حرّفت لتتواءم معها.

يرتكز المقدس الشعبى الفلسطينى على عنصرين أساسيين:

أولهما: اعتقاد نظرى يؤمن بوجود الله والقضاء والقدر كقوة عليا تتحكم فى حياة البشر، خيرًا كانت أو شرًا.

ثانيهما: ممارسات طقوسية توسلًا واسترضاءً وتوبة وندمًا ليعم الخير وينفك الشر، (وهو موضوع هذا البحث).

ويتجلى «المقدس» فى التراث الشعبى الفلسطينى فى الاعتقادات التالية، وما يتوسل بها من طقوس:

- تدخل «أرض فلسطين» بصفتها «أرض مقدسة» فى مجال العنصر الاعتقادى فعلى أرضها عاش الأنبياء وتنزلت كتب سماوية، وفيها أماكن مقدسة وجرت على أرضها أحداث دينية كثيرة: من هنا تتعدى علاقة الفلسطينى بالأرض إطارها النفعى الإنتاجى، إلى بعد تقديسى اعتقادى، وهو ما يميز بشكل أساسى عملية الصراع الدائرة مع الصهيونية حول امتلاك الأرض الفلسطينية ويعطيه أبعادًا مقدسة.

- على أرض فلسطين درج الأنبياء؛ وهى غنية جدًا بآثارهم ومواقفهم وقبورهم، كما أنها غنية أيضًا بالمقامات والمزارات والمشاهد والمواسم الجماهيرية الدينية، مما فتح الخيال أمام طقوس الاسترضاء والثواب

والعقاب وما يصاحبها من أساطير التجلى والخوارق والكرامات.

- ولأن أرض فلسطين مقدسة، فكل ما فيها مقدس، يجرى التبرك به واللجوء إليه:
  - الينابيع والآبار وقنوات المياه التى يسكنها الجان أو تسيطر عليها أرواح الأنبياء والأولياء والموتى الصالحين.
  - الأشجار المقدسة التى أظلت الأنبياء والصالحين.
  - الصخور المقدسة التى ارتكن إليها أو استظل واستراح عندها المقدسون.
- ظواهر الطبيعة وما تحويه من خير أو شر.
  - المطر أو انحباسه والماء وماء الحياة.
  - الخصب والمحل.
  - الولادة والعقم.
  - الصحة والمرض.
  - الحياة والموت.
  - الكوارث الطبيعية.
- الحياة الإنتاجية والزراعية:
  - البذار والحصاد وتقديس القمح والزيتون.
  - معتقدات حول النبات.

الخلاصة:

يحاول البحث أن يرود بسرعة أثر «المقدس» فى الحياة الشعبية الفلسطينية، على أمل أن يشكل مقدمة لدراسات موسعة ومتخصصة فى كل مظهر من هذه المظاهر التى قد تتواءم مع الدين القويم أو تنأى عنه رجوعًا إلى عادات أو تقاليد موروثة منذ آلاف السنين.

استلهام المأثور الشعبى دراميا

دراسة تطبيقية للمعالجة بالتثبيت والخلخلة

أسامة أبو طالب

يتناول البحث موضوع استلهام المأثور الشعبى مسرحيا، وما يثيره ذلك من قضايا أو مشاكل على كل من المستويين النظرى والأدائى / التقنى كذلك. مثلما ترتبط هذه المشاكل بالخيار الأولى المستقل لـ «المستلهم المسرحى»، والذى يرشحه تفضيله لواحد من الأساليب المسرحية أن يتبعه فيعيد صياغة «المادة الشعبية» أو تصنيعها – وفق قوانينه ومتطلباته – الأمر الذى يخرجها أو يحولها من «جنس أدبى» إلى جنس آخر إما مختلف تماما أو حامل لبعض صلات القرابة مع جنسها الأصلى كذلك أما المأثور الشعبى – موضع البحث – والمتخذ مادة للاستلهام الدرامى هنا فهو سيرة الزير سالم. وبعيدا عن التعريفات النوعية الدقيقة واتقاء للخلافات التعريفية أو المماحكات العلمية التنظيرية التى يثيرها علماء الفنون الشعبية بصدد التفرقة بين ماهو «سيرة شعبية» وبين ما ينطبق عليه الوصف بكونه «ملحمة»؛ فسوف يتبنى البحث «الزير سالم» بتسميتها «سيرة شعبية» – على درجة من القرابة أو التشابه فى الطراز الفنى مع الملحمة فى طرازها الأوروبى EPICEPOS – وذلك من أجل الإبقاء على ما يحبون الإبقاء عليه من التفرقة المميزة بينها وبين الملحة الأوروبية – وباعتبار ذلك مجرد تمييز تعريفى لهذا النوع من النتاج الأدبى الشعبى العربى. واحتذاء لما درج عليه الباحث الأوروبى المتخصص وسانده العرف العلمى أيضا من الإبقاء على تسمية الزارع المصرى بتسميته الخاصة والخصوصية والتى هى «الفلاح والفلاحين» والحرص على كتابتها كذلك فى أية لغة أوروبية أو شرقية وبأية أبجدية كذلك تمييزا لهذا الإنسان ذى الصفات الخاصة المميزة والمفرقة له عن أى عامل زراعى أو فالح للأرض فى أى مكان فى العالم غير مصر وحدها وعلى سبيل الإطلاق. ذلك سبب.

أما السبب الثانى: فهو مانراه من وجود للوشيجة الرابطة ما بين «الملحمة» – كجنس أدبى – وبين تقنيات المعالجة المسرحية والتصنيف الدرامى أيضا، نعنى بذلك ما يثيره التصنيف كملحمة من استدعاءات علمية لا غنى عنها لعالم المسرح أو فى مجاله، حيث تعنى الملحمة والملحمية – فى الدراما وفى العرض المسرحى أيضا – أسلوبا فى الكتابة، بقدر ما تعنى منهجا وتقنيات للعرض جد مختلف عن منهج وتقنيات الكتابة والعرض المسرحى التقليدى، بل أثره الجمالى المبتغى أو المستهدف من الأصل أيضًا.

الزير سالم إذن من وجهة نظر هذا البحث هو «مأثور شعبى» على شكل سيرة شعبية عربية أو

غيرها سيان. لكنها أمام أدوات الدراسة المسرحية «ملحمة» توضع على مائدة البحث مادام كان تناولها العلمى متعرضا لما يمكن تسميته بـ «دراميتها» – أو عناصر الدراما الكامنة فيها – أو كان هدفه «تصنيعها مسرحيا» – بتحويلها من جنس أدبى إلى جنس آخر مغاير مهما كانت طرائق التحويل ووسائطه أو منهجه كذلك، لأن الملحمة EPIC-EPOS كما هو مصطلح عليه – بين علماء الأدب المقارن وعلماء المسرح – هى: الجنس الأدبى الثانى فى مراتب تصنيف الأجناس الأدبية، مثلما هى الصوت الثانى فى منظومة التصنيف الدرامية حيث تقع ما بعد الصوت الغنائى المنفرد LYRIC، والصوت الثالث المتصف بالموضوعية الكاملة أى الدراما، وبما يترتب عليه اعتبارها «دراما ناقصة» ..أو «دراما غير مكتملة الموضوعية» – من وجهة نظر المسرح التقليدى ومتطلباته الجمالية أثناء التلقى وبعده – أوصلتها تجربة «برتولت بريخت» التطبيقية مع أبحاثه ونظريته – إلى أن تصبح – بمعالجاته – جنسا دراميا معتمدا تماما يقف فى مواجهة الجنس الدرامى التقليدى المعتمد من أرسطوطاليس والمتواتر من بعده كنموذج أو كمقياس حيث يترتب على اختيار الكاتب المسرحى لأى من هذين الشكلين – الملحمى الناقص الدرامية أو الأرسطى كامل الموضوعية – كأسلوب فى المعالجة؛ أثر جمالى معين ومحدد يراد توليده لدى المتلقى والتأثير عليه وعلى الآخرين به كما أشرنا آنفا. ومما لاشك فيه أن الشكل البريختى هو الأكثر اقترابا من الشكل الأصلى للملحمة – أو السيرة الشعبية – كما أن تقنياته أكثر إخلاصا لها. بالإضافة إلى تقارب الأثر الجمالى أو تشابهه بينهما بقدر.

بينما يبتعد عنهما تحويلهما إلى دراما – على النمط التقليدى الأرسطى – علاوة على اختلاف الأثر الجمالى الذى تنتجه أو ينتظره الكاتب الواعى بالمرة. وهو ما سوف تكشف عنه الدراسة التطبيقية على نموذجين لمعالجة الزير سالم مرة وفق أسلوب أرسطى تقليدى، ومرة على النهج الملحمى فى مسرحيتين مصريتين هما: الزير سالم – ألفريد فرج، وعرس كليب – درويش الأسيوطى، وبما يكشف عن ما حدث للأصل الشعبى من «تثبيت أو خلخلة» الأمر الذى سوف يكشف عنه تفصيليًا، ويتم إثباته فى أوراق البحث.

عروض التعازى والنوع المسرحى
مدخل أولى لقراءة سيميائية

علاء عبد الهادى

كثيرة تلك الدراسات التى تناولت ظاهرة التعازى التى تمثل مقتل الحسين فى موقعة كربلاء فى العاشر من شهر أكتوبر ٦٨٠م، حيث أدى مصرع الحسين بن على المأساوى إلى ميلاد ما يسمى بالتعازى.. هذا المصير الذى سببه الصراع على السلطة بعد مقتل الخليفة الرابع على بن أبى طالب. وقد أخذ الشكل مسميات عربية مختلفة مثل التعزية، مأساة الحسين، احتفالية العزاء، التعازى، الحسينيات، التشابيه، مأساة كربلاء.. وغيرها.

تعتمد عروض التعازى – بشكل عام – على ما أوردته الكتب الدينية والتاريخية عن حادثة مقتل الحسين المأساوى، وكما جاء ذكرها فى الحادثة الأصلية، دون مجافاة التفاصيل التى صاحبت هذه المأساة، كما سردها التاريخ، حيث شكلت هذه الأحداث المأساوية الموضوع الذى نشأت منه هذه الظاهرة، بعد أن طورها الخيال الشعبى، ومنحها بعدا فنيا جديدا عبر الأداء والتشخيص.

اختلف النقاد حول انتماء هذه العروض إلى المسرح من عدمه، وقد عرضنا أهم هذه الآراء، وكشفنا أن معظمها قد اعتمد على المفهوم الأوروبى للمسرح، دون أن يحاول أصحابها الفصل – عند التعامل النظرى مع مسألة النوع – بين الماهية التى تميل نحو الثبات فى العصور المختلفة التى يعيشها النوع الفنى، وبين السمات التى تميل نحو التغير وعدم الثبات فى ذات العصور، الأمر الذى كان يستلزم القيام بجهد نظرى يعزل العناصر البنيوية فى العمل المسرحى عن العناصر الجمالية والتاريخية، قبل القيام بالحكم النقدى النوعى على عمل ينتمى إلى فنون الفرجة الشعبية، ويجافى الشكول المسرحية القارة. وقد اجتهد الفريقان – سواء من رأوا انتماء التعازى إلى الفن المسرحى، أو الذين رأوا خلاف ذلك – فى تحديد عناصر الشبه مع المسرح الأوروبى أو عناصر الاختلاف عنه، محاولين فى ذلك إثبات التعازى إلى الفن المسرحى، أو نفى هذا الانتماء، وكأن المسرح اختراع إغريقى وليس حاجة إنسانية تختلف تجلياتها الفنية باختلاف المكان والزمان.

إن غياب كلمة مسرح عن قاموسنا الفنى — إلا حديثا — لايثبت — بأى حال — غياب ما تدل عليه هذه الكلمة فى الواقع..!. لذا، لا يمكن لنا التعامل النقدى مع جماليات عروض تنتمى إلى فنون الفرجة الشعبية مثل عروض التعازى، من دون معالجة — نتحرى فيها الدقة — لماهية النوع المسرحى، مع الاهتمام بالجماليات الخاصة لهذه العروض عند التحليل.

اعتمد التناول التالى — اعتمادا جوهريا — على ما وصفه شاهد عيان لعروض التعازى التى تقام فى العراق، مع الاستفادة من بعض التفاصيل والمشاهدات الأخرى التى لم ترد فى وصفه. وقد تناولنا — بشكل أساسى — مظاهر الأداء باعتبارها عنصرا جوهريا لا غنى عنه فى تحليلنا للتعازى من وجهة النظر المسرحية، مع الإشارة — حين نرى أهمية ذلك — إلى النص. فقمنا بوصف التعازى وتحليلها من جانب العرض، بخاصة فيما يتعلق ببنية المشهد المسرحى وتطور سياقه الأدائى، وإن كنا قد قدمنا لمحة سريعة عن النصوص حين تطلب السياق ذلك، كما قمنا برصد أشكال الاحتفالات التى تقام فى الأيام العشرة الأولى من محرم... ورأينا أنها تفاوتت قربا وبعدا من الشعرية المسرحية « Poetics of the Theatre» وفقا لاحتوائها على عناصر مسرحية قمنا بتحديدها وتحليلها فى أثناء تناولنا لمفهوم النوع المسرحى. حيث أثبت البحث انتماء عروض التعازى إلى النوع المسرحى، وإن اختلف سياقها الجمالى، أو بعدت بعض فنون الأداء فيها عن المتعارف عليه المسرحى، مثلما اختلفت جماليات البناء الفنى فيها عن الجماليات والتقاليد المسرحية الراسخة تلك التى أخذناها عن المسرح الأوروبى عرضا ونصا.

استندت هذه الدراسة — فى أثناء تناولها لعروض التعازى من زاوية النوع — على مقاربتنا الخاصة برفض نظرية النوع كهيكل منطقى عام واستبدال النوع النووى به، واعتبار النوع النووى مقياسا علميا يتيح لنا حسم انتماء فن ما — من فنون العرض والأداء — إلى المسرح من عدمه، وقد قدمت فى طى هذا التحليل مدخلا أوليا لقراءة عروض التعازى على المستوى السيميائى، دون أن أعتبره نموذجا، أو أظن فيه الشمول أو الكمال. حيث قام هذا التحليل السيميائى على خطوة سبقته وهى تحديد الحقل الذى سيتم التعامل السيميائى معه، لذا سبقت هذا التحليل دراسة فى النوع، النتيجة التى قام عليها تحليلنا السيميائى فيما بعد.

تجليات النص الشعبى فى مسرح توفيق الحكيم

محمد رجب النجار

لا أعتقد أن رائدًا من رواد التنوير العربى: قد عنى - بوعى معرفى، نقدى، تاريخى - بفنونا الشعبية عامة والأدب الشعبى العربى خاصة (الشفهى والمدون) قدر ما عنى به - جماليا وفكريا، أدبيا وفنيا - توفيق الحكيم (١٨٩٨ - ١٩٨٧) ومن ثم كانت دعوته الرائدة والمبكرة فى العشرينيات للمفكرين والمبدعين - على حد سواء - للعناية بهذا الأدب، باعتباره تعبيرا جماليا عن «روح الشعب»، و«قضايا المجتمع» و«ضمير الأمة» و«شخصيتها الوطنية القومية» .. [وهذه المفردات جميعها للحكيم نفسه] إذا شاء هؤلاء المفكرون والمبدعون - كما يقول - إقامة مشروعهم الثقافى والإبداعى، وإذا شاءوا حقا أن يؤدوا رسالتهم الثقافية والحضارية، الفكرية والإبداعية، فى «تنوير وتثوير» الشعب على حد قوله.

من هنا تتجلى شرعية «الاعتراف» بهذا الأدب بدلا من الاستعلاء عليه أو تجاهله وتهميشه أو تغييبه، كما تتجلى أيضا شرعية «استلهامه وتوظيفه» والتناص معه والتعالق به باعتباره طرفا - وليس ترفا - فى التعبير عن واقع الشعوب وأحلامها الجمعية، وفى تفسير آمالها وآلامها، تعبيرا أو تفسيرا جماليا خلاقا افتقده الأب العربى الرسمى [والحكيم أول من استخدام هذا المصطلح] الذى كان فى معظمه حتى ذلك الوقت (فى العشرينيات من هذا القرن) ليس إلا «أدبا لفظيا لاإنشائيا»، على حد تعبيره!

من هنا كان هجوم الحكيم الحاد فى بدء حياته الفنية والفكرية على الأدب الرسمى، ومن هنا أيضا كان دفاعه المستميت عن الأدب الشعبى، بما هو شكل من أشكال الوعى الجمالى والفكرى المعبر عن حدس إبداعى عند الحكيم، بضرورة فتح آفاق جديدة لفن المسرح وغرس خطابة فى بنية الثقافة العربية خارج دائرة التبعية الغريبة.

شرع الحكيم منذ البداية وفى إطار مشروعه الإبداعى يستلهم الأدب الشعبى بكل أنماطه التعبيرية، من أساطير وحكايات ونوادر وأغان شعبية .. إلخ، استلهاما جزئيا أو كليا فى معظم أعماله الإبداعية، المسرحية والروائية، على نحو ما هو معترف به بين نقاده ودارسيه على نحو من الأنحاء. وتسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن تجليات النص الشعبى وتمظهره وموضعته فى تأسيس أو تكوين المشروع المسرحى للحكيم - إبداعا وتأصيلا، تأليفا وتجريبا - على مستويات متعددة، ربما كان أكثرها أهمية هنا والآن: المستوى الموضوعاتى، والمستوى التجريبى، والمستوى النوعى أو التأصيلى (البحث عن

قالب مسرحي عربي الهوية)، والكشف عن تنوع أنماط التناص الفولكلوري في النص الحكيمي، على نحو يلقي عليه ضوءًا جديدًا لأول مرة، ليس لأن الأدب الشعبي عند الحكيم - كما يقول نقاده ودارسوه - رافد من روافد التجربة الإبداعية فحسب، باعتباره «إطارًا» للنص المسرحي، أو «قناعا» تتشكل من خلاله أو تتجلى به رؤية الحكيم للعالم، بل هو - في الوقت نفسه - «محفز» إبداعي نشط أيضًا - على المستويين البنائي والوظيفي أو التركيبي والدلالي - بما هو حافز لبناء «الوقائع» وبما هو حافز لتنشيط «الدلالات» في آن.

هذه القراءة الفولكلورية للحكيم سوف تأخذ خطوة أخرى إلى الأمام بهدف الوقوف - بمنهج نقدي تناصي - على منابع هذه التجربة ومصادرها الأولية، كاشفة لأول مرة عن جذورها وأصولها النصية الشعبية التي لم يسبق لنقاد الحكيم ودارسيه الإشارة إليها، أو الوقوف على دلالتها ورموزها الثقافية السائدة في الثقافة الشعبية، وكيف تعالق معها أو تماهى فيها الحكيم (من غير أن يعلن ذلك، تصريحا أو تلميحا) على نحو تناصي باحث عن أنماط التفاعل أو التداخل النصوصي وآلياته وطرائق اشتغاله وغاياته ووظائفه وعلاقاته وتعالقاته بالسياقات المتعددة، أو البنى السوسيونصية (المعرفية والثقافية، السياسية والتاريخية، المحلية والعالمية) التي تم فيها إنتاج بعض نصوصه الإبداعية التي اخترناها - في هذه الدراسة - بمثابة عينة مختارة، ليس فحسب لأن أصولها الفولكلورية أو مضامينها الثقافية غير معروفة فحسب، بل لأنها أيضا تشترك من حيث الوظيفة - بالمعنى الفولكلوري - في حقل دلالي أو ثقافي واحد؛ يمثل هما سياسيا وثقافيا في فكر توفيق الحكيم وإبداعه المسرحي (رؤية الحكيم للعالم).

إن هذا البحث محاولة لإعادة اكتشاف الحكيم من وجهة نظر باحث فولكلوري يسعى - بأدوات نقدية معاصرة - ليس بهدف الكشف عن جدوى استجابات الحكيم الفولكلورية في تأسيس مشروعه الإبداعي فحسب، بل أيضا لقراءة بعض نصوصه المسرحية قراءة كاشفة عن النصوص الفولكلورية / الأصل فقط، بما هي نصوص سابقة تفاعل معها الحكيم في نصوصه المسرحية، بما هي نصوص لاحقة، تفاعلا نصيا جدليا إلى حد التماهي فيها أحيانا، وعلى نحو جعل هذه النصوص الفولكلورية / الأصل تغيب تماما - في حقيقتها عن كثير بدءا من نقاد الحكيم ودارسيه على كثرتهم حتى الآن. (وهذا يعني أن هذه القراءة لن تتناول نصوص الحكيم الروائية والمسرحية التي اتفق نقاد الحكيم ودارسوه على أصولها النصية ومصادرها ورموزها الفولكلورية الذائعة)

مثل هذه الرؤيا المنهجية هي التي حكمت اختيارنا لنصوص هذه الدراسة، بما هي نصوص

فولكلورية مجهولة، أو معروفة على نحو خاطىء أو غير دقيق. فكان بعضها من مسرحياته ذات الفصل الواحد، وبعضها الآخر من مسرحياته الطويلة.

ومن الأهمية بمكان أن نؤكد مرة أخرى أن قراءتنا لهذه النصوص محددة بمنظورها الفولكلورى الباحث عن أوجه تمظهر النص الشعبى الذى لا يزال مجهولاً - من حيث هو مناص - فى النص المسرحى، وبيان علاقاته أو تعالقاته التى تربط الخطاب المسرحى الحديث بالخطاب الشعبى المورث، فيما أطلقنا عليه : أنماط التناص الفولكلورى، وذلك على النحو التالى:

١- مسرحية نهر الجنون (١٩٣٨) نموذجا للتماهى النصى.

٢- مسرحية مجلس الدل (١٩٧٢) نموذجا للتوالد النصى.

٣- مسرحية السلطان الحائر (١٩٦٠) نموذجا للتناص المضمر.

٤- مسرحية يا طالع الشجرة (١٩٦٢) نموذجا للميتا - تناص.

بما هى نصوص لم يكشف عن أصولها الفولكلورية الحقيقية المتناصة أو المتعالقة معها حتى اليوم، أو كان قد أشار إليها الدارسون على نحو خاطىء أو غير دقيق الأمر الذى يحتم على دارسى الفولكلور عامة والأدب الشعبى خاصة أن يدلوا بدلوهم فى هذا المجال، لعل فيه بعض الفائدة لدارسى مسرح الحكيم ونقاده، عبر ما يسمى بالدراسات أو المعارف العلمية المتضافرة Interdisciplinary.

كما يحتم أيضا على علماء الفولكلور العرب أن يعرفوا للحكيم موقعه (التاريخى) وموضعه (العلمى) من تاريخ ظهور أو نشأة علوم الفولكلور والدراسات الشعبية فى بلادنا وجامعاتنا، وأن يقدروا للحكيم دعوته الرائدة والمبكرة للعناية بالتراث الشعبى العربى المدون والشفاهى - جمعا وتصنيفا ودراسة - يوم لم يكن ثمة صوت إلا صوته، قبل أن تظهر إلى الوجود بأكثر من ربع قرن دعوة جيل الرواد الأكاديميين من علماء الفولكلور فى مصر والعالم العربى.

المعتقد الشعبي: الذاكرة والمعاش

محمد حافظ دياب

التنافذ المتبادل بين الديني والاعتقادى والبراجماتي، هو ما يعّين إطار الدين الشعبي ومادته. وربما لهذا يجوز النظر إلى الخوض فيه كمغامرة غير مأمونة العواقب، بسبب من انفتاحه على مساحات ومناطق دفينه، تتجاوز فى كثير من الأحيان قواعد التحريم وحدود الأعراف، وتتأبى على الاستقصاء الظاهرى أو الرصد الموصوف، بما يشيع التهوين من شأنه، كتراكم يتعلق بإقامة الجامد والمتخلف والبالى ومعادة الشريعة.

والسائد أن التباين قائم لدى معظم الباحثين فى الدين الشعبى، خاصة فيما يتصل بسماته الناظمة، وعلاقته بالدين الرسمى، وإن جاز استخلاص محكين أساسين يقفان خلف التمييز بينهما، أن على مستوى الخطاب أو الجماعة: فعلى حين يركز الدين الرسمى على المقدس باعتباره جوهر التجربة الدينية، يخلط الدين الشعبى. وفيما يخضع الدين الرسمى للمؤسسة الدينية والدولة، لا تتصل جماعة الدين الشعبى بهذه المؤسسة إلا فى القليل، بما يشى بانفتاحه وتشظيه.

والأمر كذلك يتعلق بانشغال هؤلاء الباحثين على البعض من أنساقه الاعتقادية، بأكثر مما عنوا بمحاولات فهم مرجعياته وجماعته ورأسماله الرمزى، تلك التى تشكل بنيته الشمّالة: فمن ناحية، تتساكن فى إهابه مرجعيات عديدة تحتوى أركيولوجيا من مواريث اعتقادية قديمة، ومتضمنات نصية للديانة الرسمية، وسياق تاريخى لحركة جماعته، لتنتج مع تفاعلها مركبا دينيا جديدا، يتصل بكل منها وينفصل عنها فى آن معا، بالنظر إلى مايطرأ عليها من تعديل وتحوير وتكيف ومواءمة، كى تؤسس تعايشها داخل الذهنية الشعبية.

ومن ناحية ثانية: تلعب الجماعة الشعبية دورا أساسيا فى إعادة إنتاجه والحفاظ عليه، وهى جماعة تضم المتدينين والأولياء والجماعات الصوفية والاعتقادية. ومن ناحية ثالثة، عرفت الجماعة الشعبية، على اختلاف طبقاتها وفئاتها وبيئاتها ومراحلها التاريخية، منظومة متنوعة الأصول من المعتقدات والمعارف الشعبية التى يختلط فيها الدين بالاعتقادى والبراجماتي، جسدتها عادات وتقاليد، وعبرت عنها آداب وفنون ولغة بعينها، سرت فى حياة هذه الجماعة اليومية، ومثلت مستودعا لمشاعرها وإدراكها واحتياجاتها.

ويشـهد تـراث البحـث فـى الديـن الشـعبى توزعه بين اتجاهات ثلاثة: اتجاه إثنوجرافى، ينبغى وصـف وتحلـيل وتوثـيق مفـردات مادتـه (أعمـال سيد عويـس، محمـد الجوهـرى، علياء شكرى، فاطمة المصـرى، فـاروق مصطفى، ناديـة أبـو زهـرة ...). واتجـاه وظـيفى، يقـوم عـلى الاستخدام النفعى لهذه المفـردات بتحويـلها من موضوع تراثى إلى موضوع استعمالى يدور حول السحر والعرافة (أعمال الشيخ أحمد البونى، محمود نصار، عبد الفتاح الطوخى...). واتجاه استشراقى متوجه غالبا لدراسة الأولياء، والاهتمام الفارط بالمهمل والغريب والشاذ (أعمال الأخوين كريس، ماكفرسن، جيليسنان، ونتر، كاكوس...).

هـانحن نـتقدم فى مساءلة الدين الشعبى، وذاك مسار تتم استعادته باستمرار، حيث فترات البلبلة وعقود الصخب موائمة لإعادة بنائه. إنه تدّين الجماعة الشعبية حين يمارس صبوته برغم أى شىء.

المنظور العام لمتاحف الفلكلور العربية فى مائة عام

إبراهيم حلمى

تستهدف هذه الدراسة إعطاء منظور عام لمتاحف الفلكلور العربية فى مائة عام، سواء أكانت هذه المتاحف ذات ملكية عامة، أو خاصة، وذلك من حيث عددها، وتواريخ أنشائها، وأساليب العرض المتحفى المختلفة بها، ومدى تميز العرض المتحفى عن عروض المتاحف الأخرى، والمجسمات المتحفية بها، ووسائل الإيضاح المتحفية، وسبل حماية المقتنيات بالمتاحف، والصيانة المتحفية، والمجلات المتخصصة والدراسات والبحوث والمشاركات الخارجية، والمتاحف النوعية المتخصصة، والمشرفون على المتاحف، والأمن والأمان بهذه المتاحف.

عدد المتاحف

يفوق عدد متاحف الفلكلور العربية الخمسين متحفًا، تختص المملكة العربية السعودية منها ثمانية عشر متحفا، فى حين تختص كلاً من مصر والأردن سبعة متاحف، ويوجد ستة متاحف فى كل من تونس والمغرب وقطر، وتوجد خمسة متاحف فى كلاً من سوريا والبحرين، وثلاثة فى العراق، واثنان فى الكويت، وواحد فى كل من الإمارات العربية المتحدة، والسودان، والجزائر، وموريتانيا.

تواريخ إنشاء متاحف الفلكلور العربية

تتبع الدراسة تواريخ إنشاء متاحف الفلكلور العربية، فتبرز أن أقدمها على الإطلاق هو المتحف الإثنوجرافى بالقاهرة، حيث افتتح فى ١٢ ديسمبر عام ١٨٩٨، وبالتالى يصبح هذا المتحف هو وحده الذى بلغ عمره قرنا من الزمان، ويليه المتحف الوطنى للخزف بمدينة سافى بالمغرب، حيث أنشئ بها عام ١٩٠٠، فى حين أن أحدثها هو متحف الخور بدولة قطر الذى أنشئ عام ١٩٩٠.

أساليب العرض المتحفى

تتخذ هذه المتاحف أساليب مختلفة للعرض، فبعضها يعرض على طريقة التسلسل التاريخى، وبعضها يختص بتقسيم العرض وفقاً للمحافظات والأقاليم المحلية، فتعرض معروضاتها بحسب وحدة المكان ذاته، والبعض الآخر بحسب النوعية الموحدة للمعروضات والمقتنيات نفسها.

مدى تميز العرض المتحفى عن عروض المتاحف الأخرى

تتميز بعض المتاحف العربية فى عروضها عن بعضها الآخر، فيتميز متحف العادات والتقاليد فى البحرين بتخصيص قاعة تحكى حياة الإنسان البحرينى فى مراحل حياته المختلفة، من الولادة إلى الزواج، أما متحف العادات والتقاليد بتونس فيقوم بتنظيم بعض أعمال تنشيطية، كإقامة الحفلات والسهرات الموسيقية التى يشرف عليها أحباء المتحف، فى حين أن نظيره فى مدينة قابس يظهر بعض عادات الأكل الغريبة بالمدينة، مثل أكل الكلاب التى توارثها الناس منذ عصر ما قبل الإسلام.

المجسمات المتحفية

على الرغم من أهمية هذه المجسمات المتحفية إلا أن معظم متاحف الفلكلور العربية تفتقر إليها، ويستثنى من هذا متاحف الفلكلور السورية، خاصة متحف التقاليد والصناعات اليدوية بدمشق، الذى يعرض مشهد العروس، والحجاج، وراوى السير الشعبية، والسروجى، والكواء، وصانع النحاس، والنقاش، والواعظ، وخريج الكتاب، وشيخه، والباشا، وصانع الزجاج البلدى، وخراط الخشب.

وسائل الإيضاح المتحفية

تتركز هذه الوسائل فى الدليل المكتوب، والوسائل السمعية والبصرية، وتبرز مشكلة اللغة فى كتابة دليل المتاحف فى الجزائر، حيث يكتب باللغة الفرنسية للسائحين، مما يجعله فى معزل عن الناس، كما تتركز فى الصور التاريخية، واللوحات المرسومة، لأبطال الحكايات والسير الشعبية، مثل: الظاهر بيبرس، وعنتر وعبلة، وجحا، وغيرهم، والتى تعد وثائق فلكلورية فى غاية الأهمية، ولا نجدها سوى فى المتاحف السورية وحدها، بالرغم من رسمتها فى القاهرة...!!

سبل حماية المقتنيات الفلكلورية

تعد الأبحاث المتحفية ركنًا هامًا عن مدى ثراء المقتنيات المتحفية الفلكلورية، والكشف عن مكنوناتها التى لم تبح بسرها بعد، وكان مركز الفنون الشعبية بالقاهرة يقوم بنشر بعض مجهوداته فى دورية له إلا أنها توقفت تمامًا بعد حرب عام ١٩٦٧ بسبب ظروف اقتصاد الحرب، فى حين نجد بعض متاحف الفلكلور العربية تقوم بعقد ندوات ومؤتمرات لدراسة المأثور الشعبى بها، مثل المهرجان الأول للتراث والثقافة، فى إبريل عام ١٩٩٢ والذى تناول بالدراسة موضوع «الغوص على اللؤلؤ»، والمهرجان الثانى، فى إبريل عام ١٩٩٣ والذى تناول «الحرف والصناعات التقليدية». وتمثل الجدران الزجاجية

إحدى طرق الحماية الكافية للمقتنيات الفلكلورية المعدنية، كالسيوف والدروع والخناجر وقطع المصاغ الشعبى، وهى متوفرة بكثرة فى معظم المتاحف العربية تقريبا.

الصيانة المتحفية

تحتاج أغلب المتاحف العربية إلى الاهتمام بأصول الصيانة المتحفية بها، مثل وجود المختبرات، ومعامل الصيانة، والترميم، وأدوات وأجهزة التكييف صيفًا وشتاء، وتنفرد تونس بتجربة تخصيصها إدارة لترميم مقتنيات متاحف الفلكلور بها، كما أن الكويت خصصت أقسامًا بمتحفها الوطنى للقيام بأعمال الترميم به، فى حين أن متاحف الفلكلور المصرية ترمم مقتنياتها بكلية الآثار بجامعة القاهرة.

المجلات المتخصصة والدراسات والبحوث والمشاركات الخارجية

يتنوع نشاط متحف جمعية الثقافة والفنون بالرياض من خلال دراسات ومطبوعات ومؤتمرات ومجلة متخصصة تبرز أنشطة المتحف، بينما قام المتحف الوطنى بنواكشوط فى موريتانيا المتخصص فى الإثنوجرافيا بعمل دراستين عن مصادر الحياة وعن التجميل، وقام الأردن بعقد مؤتمر المتاحف فى إبريل عام ١٩٩٤، وخصص متحف العادات والتقاليد بتونس قاعة لتنظيم المعارض الخارجية، أما متحف مركز الفنون الشعبية بالقاهرة فقد شارك فى بعض المعارض الدولية، فى أمريكا وأسبانيا عام ١٩٨٥.

متاحف الفلكلور العربية النوعية المتخصصة

يوجد فى المغرب ثلاثة متاحف، أولها للأسلحة، والثانى للخزف والأخير للملابس الشعبية وأدوات الزينة، ويوجد نظير له فى الأردن، فى حين أن مصر أنشأت متحفًا للخزف الإسلامى عام ١٩٩٥ يضم ثلاثمائة وعشرين تحفة خزفية وفخارية نادرة تمثل طرزًا متعددة مختلفة، ومتحفًا للنوبة، وآخر للطفل، وفيها يتعدد ويختلف التنوع ذاته.

المشرفون على المتاحف

تعانى متاحف الفلكلور العربية من ندرة كبيرة فى المتخصصين من حملة المؤهلات الجامعية، وفى المرشدين الملمين بتفاصيل مقتنياتها باستثناء متحف الكويت الوطنى الذى خصص له من يقوم بمثل هذه المهمة.

الأمن والأمان بالمتاحف :

كما تعانى هذه المتاحف من توافر عنصرى الأمن والأمان بالوسائل الإلكترونية الحديثة، اللهم إلا

بعضها، وهى قليلة ونادرة.

متاحف الفلكلور العربية ذات الملكية الخاصة

تتعرض الدراسة لبعض المتاحف الخاصة فى الوطن العربى، مثل متحف رعاية النمر بمصر، ومتحف السيد عبد الجبار طرفى الحلى فى العراق، ومتحف طارق السيد رجب فى الكويت، ومدى اهتمام أصحاب هذه المبادرات الفردية بحفظ بعض جوانب من المأثورات الشعبية العربية بالمتاحف الخاصة.

هذا هو المنظور العام لمتاحف الفلكلور العربية فى مائة عام، فماذا عن هذا المنظور فى المستقبل القريب؟

هل آن الأوان بعد لقيام اتحاد عربى يجمع هذه المتاحف، ويلم شتات مجهوداتها، ويستكمل لها كافة جوانب النقص فيها؟!

إنه سؤال يبحث له عن إجابة شافية، وإذا كان للكاتب الكولومبى (جبرييل جارسيا ماركيز) رواية شهيرة بعنوان «مائة عام من العزلة» فإن اتصال هذه المتاحف الآن بعضها ببعض، وتكاملها، كخبرات لها مصير واحد مشترك، يصبح – فى الوقت الراهن – ضرورة قومية ملحة، ويبعدها – بلا شك – عن شر بلية عنوان (جبرييل جارسيا ماركين)...!!!

الإطار المنضبط لجمع وتوثيق وحماية المأثورات الشعبية

عبد الوهاب حنفى

مـرت جهـود جمـع المادة الميدانية لعناصر المأثورات الشعبية بأشكال عدة من حيث أسلوب وشكل ووسـائل هـذا الجمـع ، وقـد أخـذت المـادة الخاصـة بـالأدب الشـعبى السـبق الـتاريخى فى عمليات الجمع الميدانى نظراً لدور الريادة الذى لعبه هذا الفرع كلبنه أولى فى معمار علم الفولكلور.

تعـددت أسـاليب الجمـع تـبعاً لـتعدد الدوافـع والأهـداف، والقائمين عليه، كذلك كان للإمكانات التقنـية والبشـرية للمؤسسـات أو الأفـراد القـائمين عـلى هـذا العمـل دوراً محـدداً لقدرتهـا وشـكلها وبالتالى نتائجها.

تمخضـت هـذه الأشـكال والأسـاليب فـي جمـع المـادة الميدانـية عن «تشخيصين» لحالات الجمع، الأول هـو مـا يسمى بالجمع العشوائى، أما الثانى فقد سمى بالجمع الأرشيفى، وهو يأتى فى درجة متقدمة – علمـياً عـلى الأقـل – عـلى التشخيص الأول. هذا وقد برز على الساحة نمطاً آخر وإن ساد – إحصائيا – سـاحة الجمـع بصـورة عامـة تتمـثل فى الجمع الميدانى الخاص بالدراسات العلمية الفردية، التى تستهدف الحصول على الدرجات الأكاديمية.

ومـنذ منتصـف هـذا القـرن بـدأت بعض الدول الأوروبية من تلك التى حملت لواء علم الفولكلور فى اتجـاه جديد لجمع عناصر الثقافة الشعبية من الميدان بتبنى الواجهـة الجغرافية، بمعنى توزيع الظاهرة على الخريطة بهدف الوقوف على العلاقات المكانية لكل ظاهرة.

وهـو مـا اسـتلزم طـرائق وأسـاليب جديـدة. محكمـة البنـيان والقواعد، تمثلت فيما يسمى «بالجمع الأطلسـى» الـذى يتصف «بالانضباط» و«التوجيه» بالمقارنة بما سبقه من أساليب سواء عشوائية أو أرشيفية أو دراسات فردية.

لذلـك اتصـف الجمـع الأطلسـى بالـتحديد والدقـة لمـا يتطلبه مثل هذا العمل من تفاصيل وخطوات متتالـية عديـدة لإنجـاز الغـرض مـن العمـل، حيـث تـأتى مهمـة الجمـع المـيدانى هـنا ضمن سياق متكامل يستهدف فى النهاية إبراز توزيع ظاهرة بعينها على مواقع انتشارها ودرجة شيوعها.

هذا وتتضمن الدراسة العناصر التالية:

١- الأطالس الفولكلورية والتجارب المصرية.

أ- تجربة فينكلر

ب- تجربة المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية.

ج- أطلس الفولكلور المصرى.

٢- الإشكاليات والحلول.

٣- النتائج.

تصميم برنامج للدراسة المتكاملة للمأثورات الشعبية وتنميتها وأفضل أساليب الحفاظ عليها والإفادة منها من خلال استخدام الحاسب الآلى

محروس أبو بكر عثمان

يقدم هذا البرنامج دراسة لأفضل اساليب الحفاظ على المآثور الشعبى وجمعه وتصنيفه وفهرسته بطريقة علمية سهلة وبسيطة لإمكان التعرف على كل بيناته الأساسية والتاريخية والبيئية.

كما يقدم هذا البحث دراسة لأساليب تنمية المأثور، وبرامج التنمية التى يتناولها البحث بطريقة متنامية وأساليب الحماية والمتابعة فى ذلك المجال.

دراسة للمأثور الشعبى والحرفة التى ارتبطت به - والتجارب المشتركة لبحوث المأثورات الشعبية والمشكلات المرتبطة بذلك المجال.

وقد روعى فى هذا البرنامج كبر قاعدة بيناته الأساسية واستيعابها لعدد (١٠٠٠.٠٠٠) مليون مأثور شعبى بكامل تحليلاته المتعلقة به من بيانات وتحليلات متنوعة وصور مختلفة النوعيات والأنظمة والامتداد، مع صغر وبساطة حجم البرنامج الأساسى - وهو ليس برنامجا شخصيًا فحسب يستخدمه مصممه وفقا لخبراته بل هو من البساطة والسهولة، بحيث يمكن أى باحث أو دارس للمجال أن يتعامل معه بألفة وبساطة مما يؤكد سهولة التعامل مع البرنامج وتصميمه فى وظائفه ومراحله وتطبيقاته كلها.

الدراسات العربية للعادات والتقاليد الشعبية فى القرن العشرين

(عرض نقدى تحليلى)

سميح عبد الغفار شعلان

تسعى هذه الورقة نحو تتبع الدراسات العربية التى تناولت موضوعات العادات والتقاليد الشعبية بالدرس فى القرن العشرين، وذلك للكشف عن مدى اتباعها للسبل العلمية التى تأسست عليها تلك الدراسات؛ للوقوف على الدوافع التى دفعت بأصحاب تلك الدراسات نحو درسها؛ وهو ما يمكن معه التحقق من المؤهلات العلمية التى أهلتهم لإجراء هذا النوع من الدراسات، الأمر الذى يمكن معه – أيضا – التعرف على مدى قدرتها على الرصد العلمى المدقق للواقع الميدانى للموضوعات التى تطرقت لها.

كذلك، فإن تلك الرؤية تعين على الوقوف عند المؤسسات العلمية والأكاديمية التى أعانت على ظهور تلك الدراسات وتبعياتها لمدارس علمية بعينها، أو استنادها على جهود أصحابها – حسب توجهاتهم وإمكاناتهم ومؤهلاتهم العلمية – للقيام بهذا الدور.

ولا يغيب عن هذه الورقة المجال الزمنى الذى تحركت فيه هذه الدراسات، ومدى تعبير ذلك عن مؤشرات التوجه إليها، ومبررات هذا التوجه فى الأزمنة التى ظهرت فيها.

فضلاً عن أن من أهداف هذه الورقة الكشف عن طبيعة موضوعات العادات والتقاليد الشعبية التى انحازت إلى تناولها تلك الدراسات، أو التى لم تتنبه إليها؛ فى محيط الزمان والمكان الذى ظهرت فيهما.

وهذه الورقة بهذا التوجه قد تعين على تبين الدور الذى لعبه رواد هذا التخصص فى توجيه مسارات البحث العلمى الفولكلورى نحوه. وهو ما قد يشير إلى الواقع البحثى لدراسات العادات والتقاليد الشعبية فى الوطن العربى .. وهو الأمر الذى يمكن معه الوقوف على نظرة مستقبلية للدراسات الفولكلورية فى مجال العادات والتقاليد الشعبية.

التقاطعات المنهجية
فى جمع ودراسة العادات والمعتقدات
والمعارف الشعبية

على فهمى

خطة دراسة (وجيزة)

١- تمهيد حول أهمية الدراسة وموقعها من الميدان المعرفى.

٢- لمحة عامة إلى المنهجيات الراهنة

رؤية نقدية.

٣- نحو منهجيات أكثر ملاءمة.

٤- مبحث ختامى.

الحب والطعام والتماسك الاجتماعى
بحث فى الثقافة الشعبية عن واحة سيوه

علية حسن حسين

يقام فى واحة سيوه كل عام احتفالات متنوعة ومهمة منها «احتفالية عيد الحب»، وهى تعد مكونا مهمًا من مكونات الثقافة الشعبية بهذه الواحة اذ أنها تحقق وظيفة اجتماعية، فضلاً عن ما تتضمنه من قيم وأفكار ومبادئ.

ويركز هذا البحث على هذه الاحتفالية للكشف عن دلالات الرموز التى تتضمنها.

العادات والتقاليد المرتبطة بالغذاء فى مجتمع حدودى
(شلاتين - أبو رماد - حلايب)

فاروق أحمد مصطفى

تساعد العادات الاجتماعية فى تكوين أنماط الأفعال و نماذج الأفكار لدى الجماعات الإنسانية الأمر الذى أدى إلى اهتمام الأنثروبولوجين بدراستها لأنها أساسية فى تكوين الأفعال اليومية للحياة الاجتماعية و القواعد المستخدمة بطريقة نمطية وكذا الأنماط الثقافية التى يمكن مشاهدتها فى الأفعال المتكررة التى تميز الفكر الثقافى .

و أعضاء مجتمع الدراسة فى (شلاتين – أبو رماد – حلايب) ينظرون إلى العادات بكل احترام حيث إنها تلعب دورًا مهمًا فى وجود سلسة المعاملات الاجتماعية على حد قول مالينوفسكى، وتعد العادة فى المجتمعات الشعبية والإنسانية «العدسة» التى لا يستطيع الإنسان أن يرى بدونها المواقف التى تحتاج إلى الخبرة، وتقسم العادات إلى عادات فردية وعادات اجتماعية وإذا كانت العادات الفردية أسلوب الفرد فى ممارسة بعض جوانب الحياة اليومية فإن مظاهرها تكون فردية وشخصية، أما العادات الاجتماعية فمظاهرها اجتماعية وتمثل أسلوبًا اجتماعيًا بمعنى أنه لا يمكن أن تتكون وتمارس إلا فى مجتمع ومن خلال التفاعل مع أفراده وجماعاته كما أنها تتطلب الامتثال الجماعى والقبول والموافقة الجماعية التى قد تصل إلى حد الطاعة المطلقة، وهذه العادات الاجتماعية تختلف من مجتمع إلى آخر.

وقد تمارس العادات الاجتماعية على مستوى شعبى كبير فتصبح نتيجة التكرار الدائم عادات شعبية أو أساليب وطرائق شعبية لأن لها قوة على مستوى المجتمع كله، وللأساليب الشعبية خصائصها، أهمها أنها قوة إلزامية، ولها صفة العمومية والشمول، والجزاءات التى تفرض على من يخرج عن الأساليب الشعبية، وهناك خلط كبير بين مصطلحات العادات الاجتماعية، والتقاليد، والاستعلامات، وطرائق السلوك والأساليب الشعبية كما توضحه الورقة المقدمة إلى المؤتمر.

ولكن من الجدير ذكره أن العادات الاجتماعية التى تستمر لفترات طويلة تصبح تقليدًا لأن التقاليد هى المحاكاة لسلوك القدامى والمتوارث عنهم، والتقاليد أيضاً تنتقل وتورث من جيل إلى آخر.

كما أنها تمدنا بمجموعة من الأنماط السلوكية المعدة والجاهزة من قبل لكى تتبعها الجماعة الاجتماعية الشعبية والإنسانية.

وتعـد الحاجـة إلى الغـذاء مـن الحاجـات الـتى يـتم إشـباعها لدى الإنسان والمخلوقات الأخرى، وتخـتلف المجـتمعات الإنسـانية فـى إشـباع الحاجـة إلى الغـذاء، ولا يـرجع الاختلاف والتباين بين هذه المجـتمعات إلى نـوع الغـذاء الـذى يقـدم فحسب وإنما يرجع أيضًا إلى مجموعة العادات والتقاليد المرتبطة بهذا الغذاء.

وقـد تم دراسـة مجـتمعات المثلـث الذهبى، والتى تشمل حلايب وأبورماد وشلاتين التى تقع فى جـنوب شـرق مصر والتى تطل على البحر الأحمر، وهى المنفذ إلى السودان، دراسة أنثروبولوجية استمرت عاماً ونصف العام وقد تناولت الدراسة أهمية إشباع الحاجات والانتماء.

والورقـة المقدمـة لـلمؤتمر تتـناول القـبائل الرئيسـية فـى المثلـث وهى قبائل البشارية، والعبابدة، والرشايدة، وتركز على أهم العادات والتقاليد الشعبية المرتبطة بالغذاء والتغذى عند هذه القبائل.

الدراما الشعبية وتحديات العولمة

حسن عطية

مما لا شك فيه أن المسرح ظاهرة اجتماعية، وليدة احتياج جمعي يتطلب حدوث هذه الظاهرة ويطورها في الاتجاه الذي يريده، فلا أحد يستطيع أن يفرض المسرح على مجتمع ليس بحاجة إليه، ولا تتفق رؤيته للحياة مع رؤية هذا الفن الجمعي الإبداع والتلقي، فهكذا كان الحال مع الفراعنة، سلطة دينية وسياسية وشعبا، حينما أرادوا من المسرح أن يتوقف عند حدود الطقس الديني الذي يحتفل فيه بالإله المحتفى به، ويكتفي فيه بتقديم القرابين وطرح الموعظة الحسنة، بنفس المفهوم الكنسي الذي حصر المسرح في العصر الأوربي الوسيط داخل الوعظ الأخلاقي، أو حتى بذات الفهم الشيعي لاحتفالات كربلاء، الذي يصبح الفعل الحي فيه هو القدح المعلى على الإيهام به، وكذلك لم يعرف العرب المسرح حتى القرن التاسع عشر، رغم وجود مجموعة من الأشكال الاحتفالية الشعبية ذات العلاقة الظاهرية بالمسرح، لكنها ليست بالمسرح المتعارف عليه والمستمر في تعدد صيغه الجمالية، لأنه لم يكن هذا المسرح الجمعي مؤسسا داخل رؤية العرب الفكرية في الحياة، ولم يكن بالتالي ثمة احتياج ثقافي إليه، فالفلسفة الدينية تحتم الخضوع للإله الواحد، والفكر السياسي يقرر ضرورة الانصياع لرأى الحاكم الأوحد، سواء أقام في دمشق أم بغداد أم اسطنبول، والتفكير في مناقشة السلطة الدينية أو الزمنية، يعد خروجا على الناموس، وهرطقة وزندقة ومخالفة لرأى الأمة.

من هذا المنطلق يتوجه البحث التالي لفحص العلاقة بين المسرح كمشروع ثقافي قومي، والعولمة كسياسة تسعى للهيمنة على العالم باسم تجاوز الحدود الوطنية القائمة، متوقفا في مبحثه الأول النظرى عند التعريف الإجرائي لمفهوم العولمة باعتبارها مصطلحا قد ظهر في البداية في مجال الاقتصاد أولاً، إلا أن سعى أصحابه لفرضه على العالم بكافة أصعدته، قد دفع الثقافة للانتباه والتحرك لهذا التحدى الجديد أو المتجدد وطرح استجاباتها له، فالمتغيرات الاقتصادية في أى مجتمع، تؤثر بالحتم سلبا أو إيجابا في أنشطة الثقافة القائمة وتوجهاتها، والعولمة في أبسط تعريف لها تعنى تحقيق "تعاون حقيقي يتجاوز الحدود والمجتمعات والثقافات"، ويشكل هذا (التجاوز للثقافات) أخطر تحدٍ يواجه ثقافة كل مجتمع، أو ما نسميه بالثقافة الوطنية أو القومية، والتي تعبر بالضرورة عن ذاتية كل مجتمع، وهو تحدٍ يتجاوز في ذاته تحديات الماضي التي قامت حتى وقت قريب على مفهوم صراعات الثقافات والحضارات، حيث إن أهداف صراع الأمس كانت تبحث عن الثقافة الغالبة والثقافة المغلوبة، أما صراع

العولمة اليوم فهو يستهدف أساسا إلغاء الثقافات القومية لصالح ثقافة واحدة أو أيديولوجية فكر أوحد، هي أيديولوجية المتلك لهذا الفكر الأوحد والمتلك لأدوات فرضه على العالم، وهى أيديولوجية (شمولية) رغم الادعاء بغير ذلك، وهى تسعى لفرض ذاتها على كل بلدان العالم باعتبارها (النموذج الأوحد) المنتصر على كل النماذج الأخرى، ومن ثم يجب الاحتذاء به، والسير على هديه.

ومن ثم، فإن أول التحديات التى تواجهها الثقافة الوطنية فى أى مجتمع اليوم، هى (شمولية الثقافة الغربية) وهيمنتها باسم العولمة، وهى نوع جديد من التحدى الثقافى يتطلب استجابة تقف فى وجه محاولات إخضاع الذات القومية (المصرية / العربية) لذات قومية أخرى (غربية / أمريكية) تدعى العالمية، وما التجاوز المشار إليه سلفا للمجتمعات والثقافات، إلا محاولة لفصل للمثقف عن مجتمعه وقضاياه وهمومه، وتقطيع جذوره بواقعه، وغسل مخه، مثلما تمت بشكل خاص (عقب اتفاقية الجات ١٩٩٣) عملية غسيل دماغ حقيقية على مستوى الكوكب كله بهدف الترويج للفكرة القائلة بأن إعادة هيكلة أنظمة التبادل التجارى والحرية المطلقة للأسواق سيؤديان حتما إلى ارتفاع عام فى مستوى العيش والتطور الاجتماعى بشكل يحقق مزيدا من العدالة للمجتمع، وقد كشف الواقع، ومازال يكشف عن أكذوبة هذه المعجزة العولمية، ففجوة اللا مساواة تزداد بين الدول بعضها البعض، وداخل الدولة الواحدة، وسياسات الانفتاح على السوق العالمى تؤدى للقضاء على الانتماء الوطنى، كما أن العولمة بعقيدتها الشمولية تقف ضد الفكر الديمقراطى وممارساته الحياتية، وذلك لأن الديمقراطية، والتى تعنى حكم الشعب بالشعب وللشعب، أى حكم المجتمع بممثليه المنتخبين لصالح هذا المجتمع، هذا الفهم للديمقراطية يغيب أمام مجتمع يحكمه رأس مال أجنبى، وتتحكم فيه الشركات المتعدية الجنسية، ويخضع صاحب القرار السياسى والثقافى فيه لمالك أدوات الإنتاج الأجنبى.

هذه النزعة الشمولية واللاديمقراطية للعولمة تفرض على الثقافة فى المجتمع الوطنى، كالمجتمع المصرى، وكل مجتمع عربى، تحديا قويا، خاصة فى مجال المسرح الذى تأسس على الديمقراطية سواء فى زمن الإغريق، أم فى زمن الحاجة إليه فى الوطن العربى أواسط القرن التاسع عشر، فالمسرح بنية وصراع وتعبير عن تفاعلات واقع يتضاد مع الفكر الشمولى، ويتحول إلى مونولوج صارخ أو صامت أمام اللا ديمقراطية، فضلا عن كون هذا المسرح معبرا عن الموروث الثقافى للمجتمع المنبثق منه، ما يعنى انفصاما حادا بين هذا المسرح ومجتمعه إذا نقل وعبر هذا المسرح عن موروث ثقافى لمجتمع آخر غير مجتمع المتلقى، ومن ثم فإن عالمية المسرح أو محاولة عولمته هى فى حقيقتها اغتيال لهذا المسرح، وفصم عرى علاقته بواقعه، وتحويله إلى مجرد (سلعة) تلبى احتياجات زبون محدد، ولا ترقى بذوقه، وتدفع

المجتمع للتقدم.

إن تحويـل المسـرح إلى سـلعة يأتى وفق منظور العولمة أيضًا الداعى إلى «تسليع كل شئ»، وتحويله مـن مـنطق (القـيمة) إلى مـنطق (المـنفعة)، فيصـبح المسـرح مجرد سلعة استهلاكية تستنفد وجودها بمجرد اسـتعمالها، وتـتحول إنتاجـيا إلى (تجمـيع) لعناصـر ومفاهـيم مسـتوردة، مـثل السـيارة والـثلاجة وجهاز التلـيفزيون، أما المسرح (الوطنى) فهو مثل الصناعة (الوطنية) لا حاجة له، فى زمن وصل فيه نمط الإنتاج الـرأسمالى إلى نقطـة الانـتقال مـن عالمية دائرة التبادل والتوزيع والسوق والتجارة والتداول، إلى عالمية دائرة الإنـتاج وإعـادة الإنـتاج ذاتهـا، ومـن ثـم لم تعد الدول الرأسمالية الغربية تقف عند حدود (تصدير) المنتج الصـناعى والفكرى إلينا، فى إطار عالمية الإنتاج والإبداع وانتقالها من المركز إلى الأطراف، وإنما بدأت فى العمـل عـلى الـتداخل فـى (إنتاج) هذا المنتج الصناعى والفكرى على أرضه، وراح المثقف منا يصنع المنتج الـثقافى الـذى يـتواءم مع مواصفات السلعة العالمية والقيم الفكرية التى تحملها، مما فصم العلاقة بين هذا المـثقف العولـى، والواقع الذى يعيشه، وانعكس ذلك على خواء المسارح من جماهيرها، وتحول الكثير من نقادنـا إلى بـبغاوات تتشـدق بمصـطلحات ومفاهيم لا علاقة لها بالمسرح المقدم أو المطلوب تقديمه، واكتفت الشـرائح المـثقفة — وغـير المـثقفة — من الطبقة المتوسطة المغتالة — بتلقى الدراما التليفزيونية المعبرة بشكل كـامل عـن انكسـارها وتـراجعها الإجـبارى فـى ربـع القـرن الأخـير من الزمان عن لعب أى دور مؤثر فى المجـتمع، باسـتثناءات قلـيلة، بعـد أن انسـدت آفـاق تطلعاتها وعجزت عن التكيف والتأقلم السريع مع البيـئة العولـية الجديـدة، الـتى يـباع فـيها كـل شـئ، بمـا فـيها القـيم الأخلاقـية بسـرعة الضوء، باسم أيديولوجـية السـوق، الـتى تـتفوق يومـا بعـد يـوم عـلى مؤسسـة الدولـة ذاتهـا، والـتى أصـبحت تنعـت بالبيروقراطـية والسـيطرة عـلى السـوق، الـذى لابـد من أجل تحريره من التخلص من قبضة الدولة ودورها المجـتمعى، وإلغـاء الدولـة ذاتهـا كمؤسسـة حاكمـة، وككـيان وطـنى، لصـالح المؤسسات الدولية الكبرى المـتحكمة فـى حركة العالم (البنك الدولى وصندوق النقد الدولى ومنظمة التجارة العالمية) فضلا عن المنظمات الأخـرى والشـركات المـتعدية الجنسـية الـتى تشـاطرها ذات الأيديولوجـية وتخضع لسيطرة القوى الأكبر الفاعلـة فى العالم اليوم، تلك القوى التى استعمرتنا استعمارًا تقليديًا قديمًا، ثم تحررنا منهـا، ووقفنا ضدها فى مرحلتها التالية (الإمبريالية)، ثم سقطنا بين أيديها فى مرحلتها الثالثة الحالية (العولمة).

فـى المبحـث الـثانى مـن الدراسة، يتم الوقوف عند مجموعة من العروض المسرحية (التطبيقية)، الـتى قدمـت خـلال السنوات الأخيرة، والتى انفلتت من حمى التوجه لمسرح الجسد اللاغى للعقل المفكر، والمـتوجه لـلحواس، وراحـت تسـتلهم الحكايـات والموضوعات (التيمات) والأشكال الشعبية، وإن انحصر

البعض منها نحو هاوية الإسفاف باسم التناغم مع الذائقة الشعبية ، وهو أمر جدير بالدراسة المتعمقة ، لفرز ما هـو إيجـابى وتمجـيده فـى تلـك الذائقة وطرق لإبداعها وتلقيها للمنتج الفنى، ونبذ ما هو سلبى ومدمر للذائقة الشعبية وللمجتمع بأكمله.

مسرحية العادات والتقاليد
من خلال نص مسرحية «الخماسين»

عادل العليمى

تشكيل العادات والتقاليد القسم الثانى من علم الفولكلور، ولكن دراستها طالما استبعدت، شأنها شأن المعتقدات والمعارف الشعبية، من نطاق مسرح الفولكلور، فلقد كان التركيز دائمًا، على عناصر الأدب الشعبى والفنون فى عملية الاستلهام.

وفى هذه الدراسة، سيتناول الباحث العادات والتقاليد الشعبية من خلال عادة الثأر فى صعيد مصر وتجسدها فى إحدى المسرحيات، وهى مسرحية «الخماسين» التى تناولت هذا التقليد بصورة نموذجية، وبدقه رصد ودراسة ومعايشة لهذه العادة التى مازالت منتشرة فى صعيد مصر إلى وقتنا هذا، والتى تزداد وتنحسر وفقاً لظروف اجتماعيه واقتصادية وثقافية معقده.

ولا شك أن دور العادات فى الضبط والتنظيم لا يقل شأنًا وأثرًا عن دور القوانين والوضعية «فإذا اعتبرنا القوانين سلطة المجتمع المكتوبة والموضوعة، فإننا نعتبر العادات سلطته غير المكتوبة ودستوره المحفوظ فى الصدور، ذلك الدستور الذى يوجه أفعال الناس ويسيطر عليها فى جميع العصور وفى كل مراحل الثقافة المختلفة، وفى كل زمن ووقت، طوال اليوم من الصباح إلى المساء، وطوال العمر من الطفولة والشباب إلى الكهولة والشيخوخة. فهى تغمر الإنسان وتحيط به فى كل مناسبة وفى كل معاملاته مع غيره فى المجتمع، والإنسان يخضع لها ويطيع أوامرها بشكل يفوق كثيرًا حد التصور لهذه الحقيقة»[١].
إن كل الدراسات السابقة كانت تستبعد المعتقدات والمعارف الشعبية، والعادات والتقاليد من «مسرح الفولكلور» وتركز على الآداب الشعبية والفنون، والباحث يرى أن مسرح الفولكلور هو المسرح الذى يستلهم الثقافة الشعبية، حكمة أو معرفة الشعب (الفولكلور) موروثًا أو مأثورًا، وهو الذى يعكس ويجسد عن وعى وقصد كل أقسام وعناصر الفولكلور على المسرح من معارف ومعتقدات، وعادات وتقاليد، وأدب شعبى، وفنون وثقافة مادية، فليس مسرح الفولكلور هو الذى يستلهم أو يجسد الآداب والفنون الشعبية بل هو المسرح الذى يعكس ويجد الثقافة الشعبية فى «التقسيمات الأربع فى علم الفولكلور»[٢].

وبعبارة أخرى، فإن «مسرح الفولكلور» هو المساحة التى تقع بين علم الفولكلور وعلم المسرح فى مجال التجليات الإبداعية القائمة أساسًا على عمليات الاستلهام وتهدف هذه الدراسة إلى دراسة مسرحة

العادات والتقاليد من خلال عاده الثأر فى صعيد مصر، مع بيان وشرح الشروط الواجب توافرها فى المبدع عندما يستلهم أحد عناصر التراث الشعبى، وأسباب اللجوء إلى التراث من جانب المبدع، ثم لماذا الدعوة إلى مسرح «فولكلور» يكون رافدًا من روافد حركة المسرح المصرى، وعلامة على شخصيتنا المصرية المهددة من جراء محجات الغرور الثقافى، واجتياح أعاصير العولمة.

هوامش

مسرحية **الخماسين** تأليف د. أحمد شمس الدين الحجاجي.

١- د. فوزية دياب: **القيم والعادات الاجتماعية**: بيروت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر (١٩٨٠)، ص ١٠٨.

٢- د. محمد الجوهرى: **علم الفولكلور**: القاهرة، دار المعارف، ط، (١٩٨١)، ص ٩٩.

ملامح طقسية فى المسرح العربى

عبد الغنى داود

تتعدد الأشكال والاحتفاليات الطقسية وتتنوع فى العالم العربى، وهناك نوعان من الطقوس: طقوس دينية، وطقوس دنيوية، وتتكامل فعال كلا النوعين.. والعلاقة وثيقة بين الطقس الدينى والاحتفال المسرحى فى كل الثقافات.. والمسرح مدين بأصوله ونشأته للطقس، ونتعرض لدعوة (أنتونان أرتو) إلى العودة بالمسرح إلى أصوله... ففيها يكمن أحد أسباب الفاعلية الجسمانية على الفكر، وأن السحر هو العنصر الأساسى فى المسرح، لأنه يعيد إلى المسرح طابع الشعائر والاحتفالات. ونتعرض لرأى (فريزر)، ورأى (جون جاسنر) فى علاقة المسرح بالطقوس والسحر، وكذلك لرأى الباحث والشاعر الفرنسى (ميشيل ليرى) فى الزار ومظاهره المسرحية، ولرأى المخرج (بيتربروك) فى هذا المجال من خلال تدريب الممثل والارتجالية، وكذلك رأى المخرج (جيرزى جروتوفسكى) فى تدريب الممثل الذى يجب أن يكون راقصًا وقسيسًا ومحاربًا، وأن الطقس فى نظره هو الأداء التمثيلى.

ونتعرف على علاقة الطقس بالمسرح منذ دراما الموت والبعث فى ديانة أوزوريس وأسطورته، وفى عبادة (ديونسيوس) الذى كان يمثل الطبيعة والبعث لدى اليونان، ورأى (فردريك نيتشه فى كتابه، ميلاد المأساة اليونانية من روح الموسيقى) وأن (ديونسيوس) هو الشئ الحقيقى الوحيد الذى يظهر فى عدد كبير من الأشكال. وفى العصور الوسطى سيطر المسرح الكنيسى فى أوروبا — والذى كان هدفه تحجيم الممارسات والطقوس البدائية غير المسيحية، ورغم ذلك ساد الطابع الدنيوى على الطابع الدينى حتى فى (مسرحيات الأسرار). وفى عصر النهضة فى أوروبا هناك ملامح طقسية متعددة فى مسرح شكسبير، ويؤكد (أرتو) هذا الرأى فى كتابه «المسرح وقرينه».

وفى شرقنا العربى ظهرت (التعازى) الشيعية التى تروى أحداث بطولة الحسين بن على فى كربلاء وتشيد بمناقبه. ونستعرض احتفاليات (المولوية)، ومواكب أيام الجفاف، والرقصات، والأعياد، وموالد، أولياء الله الصالحين، من أمثال الطريقة العيسوية والسنوسية، وكذا زفة الخليفة فى المولد، ورمضان، والحج، والمولد النبوى، وغيرها.

ونشير إلى حالات الطقس فى المسرح الغربى وتبنى مصطلح (الطقس) كأداة نقدية لتحليل العروض المسرحية المعاصرة فى أمريكا فى أعمال الجماعات التجريبية والطليعية مثل (مسرح الخبز

والدمـية). ونتتـبع توظيف كتاب المسرح العربى الأساطير الفرعونية والبابلية و الشعبية والقصص القرآنية، وألـف لـيلة ولـيلة، وطقـوس الشـر فـى فكـرة، إبلـيس وكـذا الأسـاطير اليونانـية، والغربـية عموما، وفى السـتينيات حـاول كـتاب مصريون أن يستلهموا التراث الشعبى مثل (شوقى عبد الحكيم، ونجيب سرور) ومـن الـتراث عموما مثل (صلاح عبد الصبور، وسعد الله ونوس). وجرت محاولات لتأصيل وتجذير المسرح العـربى مـن خـلال اسـتلهام كـل ألـوان التراث الشعبى بل والتراث الأجنبى على أيدى كتاب آخرين من أمـثال (رأفـت الديـرى) عـلى وجـه الخصـوص، ونضرب أيضا مثالا بثلاثة عروض مسرحية مصرية تتوفر فيها الملامح الطقسية وهى: «عروسة الزار، والدربكة» و «بحر التواه»..

«دراسات السيرة الهلالية فى مصر فى القرن العشرين»

إبراهيم عبد الحافظ

تحاول هذه الورقة البحثية أن ترصد الدراسات العربية والأجنبية التى تناولت السيرة الهلالية فى مصر، وهى تسعى لمحاولة الإجابة عن التساؤل التالى: ما هى أهم المناهج العلمية التى اتبعتها تلك الدراسات؟ وإلى أى حد تطورت هذه المناهج؟ وهل استفادت أى من الدراسات العربية أو الأجنبية من النتائج التى توصلت إليها الدراسات الأخرى؟

إننى سوف أستخدم منهجاً تحليلياً محاولاً استخلاص أهم النتائج التى توصلت إليها كل دراسة من الدراسات التى أناقشها، لكى نتعرف من خلال ذلك على التطور المنهجى لدراسات السيرة، والوضع الراهن لها، والوضع الفرعى الذى يمكن أن تكون عليه فى المستقبل المنظور على الأقل. لقد حاولت فى هذه المرحلة الأولية حصر أهم الدراسات ووجدتها تأتى على النحو التالى حسب الترتيب التاريخى (أى تاريخ صدور الدراسة):

١. دراسة **محمد فهمى عبد اللطيف** وعنوانها أبو زيد الهلالى ١٩٤٦.
٢. دراسة **الدكتور فؤاد حسنين على** وعنوانها قصصنا الشعبى ١٩٤٧.
٣. دراسة **الدكتور عبد الحميد يونس** وعنوانها الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى ١٩٥٠ (دكتوراه).
٤. **الأستاذ رشدى صالح** وعنوانها سيرة الهلالية فى كتابة قنوات الأدب الشعبى ١٩٥٦.
٥. **الأستاذ فاروق خورشيد** وعنوانها فن كتابة السيرة ١٩٦١.
٦. دراسة **الدكتور محمد رجب النجار** وعنوانها البطل فى الملاحم والسير الشعبية العربية ١٩٧٦ (دكتوراه). وعنوانها أبوزيد الهلالى الرمز والقضية (١٩٧٩).
٧. دراسة **عبد الحميد حواس** وعنوانها مدارس رواية السيرة الهلالية فى مصر ١٩٨٠.
٨. دراسة **عبد الرحمن الأبنودى** وعنوانها بين الشاعر والراوى ١٩٨٤.

٩. دراسة الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجى مولد البطل / مصادر الراوى والرواية ١٩٩٢.

١٠. دراسة الدكتور محمد حافظ دياب وعنوانها إبداعية الأداء فى السيرة الشعبية ١٩٩٦.

وسوف أشير إلى دراسة واحدة فى موسيقى السيرة هى دراسة محمد عمران بعنوان موسيقى السيرة الهلالية (دكتوراه) ١٩٩٧.

أما الدراسات الأجنبية فأهمها:

1. Bridget Connelly:- The Oral Formulaic Traditions of Sirat Bani Hilal, Diss University of California, Berkeley 1974.
2. Bridget Connelly:- Arab Folk Epic and Identity Berkeley University of California Press 1980
3. Canova Giovani:- Gli Studi Sull - epica popolare araba, Oriente moderno 57-56 - 1977 pp 211-26.
4. Canova Giovani:- La Funzione del Sogna nella poesia epica hillatana Guaderni di Studi arabi 2 (1984).
5. Susan Slyomovics:- The Merchant of Art An Egyptian Hilali Oral Epic Poet in performance, Berkeley, California Press 1987.
6. Reynolds, Dwight Fletcher:- Heroic Poets, poetic heros: Composition and perfarmance in an Arabic Oral epic tradition of northern Egypt University of Pennsylvania 1991.

دراسة لأهم مصادر الأدب الشعبى العربى
فى فلسطين

محمد بكر البوجى

ربما يفاجأ البعض بأن الاهتمام بدراسة الأدب الشعبى العربى فى فلسطين قد بدأ مع نهاية الحرب العالمية الثانية على يد الدكتور (الطبيب) **توفيق كنعان**، الذى بدوره تأثر بالمدرسة الألمانية فى هذا المجال، وذلك أثناء عمله فى ألمانيا، وقد طُبع أول كتبه فى هامبورج عام ١٩٤٥، وقد استطاع توفيق كنعان تأسيس منهج لدراسة الفولكلور الفلسطينى فى مدينة القدس والمدن المجاورة لها، لكن ضاعت معظم أعماله أثناء حرب ١٩٤٨ بعد أن نسفت العصابات الصهيونية منزله فى القدس.

وتبعه فى ذلك د. **عبد اللطيف البرغوثى**، الذى أعد أطروحة الدكتوراه حول الأغنية الشعبية فى لندن عام ١٩٦٣، ثم بدا بعد عام ١٩٦٧ محاولاته فى تجميع أشكال الفولكلور فى فلسطين، ومما ساعد على ذلك بقاؤه فى الوطن بعد حرب ١٩٦٧، وعمله فى التدريس بجامعة بيرزيت، وقد ساعده طلابه فى معظم أبحاثه، فأصدر ثلاثة دواوين، تعد بحق من أهم ما أنجز فى هذا المجال وهى:

ديوان العتابا الفلسطينى.

ديوان الميجنا الفلسطينى.

ديوان الدلعونا الفلسطينى.

بالإضافة إلى العديد من الدراسات فى الأدب الشعبى الفلسطينى أهمها كتابه (حكايات جان، من بنى زيد) عام ١٩٧٩م بالقدس.

ومن رواد هذا المجال أيضاً الأستاذ **نمر سرحان**، الذى أسس عام ١٩٦٦ أرشيف الفولكلور الفلسطينى فىالوطن رام الله بفلسطين، وبعد عام ١٩٦٩ بدأ بإصدار أجزاء من موسوعة الفولكلور الفلسطينى، وقد استكملت هذه الموسوعة إلى ثلاثة أجزاء فى عام ١٩٧٧ فى الأردن.

وهناك رائد بارع فى هذا المجال ومناضل آثر البقاء على أرض الوطن بعد عام ١٩٦٧، إنه

الأستاذ سليم المبيض، ومن مؤلفاته:

١- الجغرافية الفولكلورية للأمثال الشعبية الفلسطينية والمطبوع بالقاهرة عام ١٩٨٦.

٢- ملامح الشخصية الفلسطينية فى أمثالها الشعبية، القاهرة ١٩٨٩.

٣- الحصيدة فى التراث الشعبى الفلسطينى القاهرة ١٩٩١.

٤- الإبل فى التراث الشعبى الفلسطينى القاهرة ١٩٩٣.

وهناك رائد آخر، له السبق فى تجميع تراث البحر فى فلسطين، خاصة الأغانى الشعبية للصيادين فى قطاع غزة، وهو للباحث **زكى العيلة**، المقيم فى قطاع غزة وقد صدر كتابه عام ١٩٨٢ بالقدس.

وقد انبعث فى بحثنا المنهج المتعارف عليه فى دراسة المصادر، حيث بدأ بالتعريف بالمؤلف، ثم دوافع التأليف والجمع، ومنهج المؤلف فى كتابه، الموضوعات التى تطرق إليها، ثم أسلوبه، مع ذكر نماذج من الكتاب وقد نحاول إيجاد العوامل المشتركة بين هؤلاء الرواد فى المنهج المتبع.

إن اهتمام الباحثين الفلسطينيين بعد عام ١٩٦٧م، بالتراث الشعبى الفلسطينى، ناتج عن إدراكهم لمحاولات العدو الصهيونى لطمس الشخصية الفلسطينية، وسرقة تراث هذا الشعب، لصالح الشخصية اليهودية، لإثبات وجودها على هذه الأرض.

أرشيف الفولكلور العربى
دراسة تحليلية ورؤية مستقبلية

مصطفى جاد

يـدور المحـور الرئيسى للبحث حول أرشيف الفولكلور العربى باعتباره مطلب ملح على المستويين الأكـاديمى والسياسـى، ذلك إذا وضعنا فى الاعتبار الظروف الراهنة التى يمر بها المجتمع العربى، والتى تتطلب تكاتف الجهود لحفظ الذاكرة الشعبية التى تتعرض من حين لآخر لعوامل الاستلاب والتحوير.

وتشـير الجهـود السابقة فى هذا الإطار إلى العديد من الرؤى النظرية والتطبيقية فى أكثر من بقعة عربـية، وسـتحاول الدراسـة التعرض لهذه الجهود فى محاولة لوضعها على مائدة البحث والتحليل، ومن ثـم فـإن الـرؤية المسـتقبلية هنا ترتبط بالضرورة بالاستفادة بما تم إنجازه من ناحية، وربط موضوع أرشيف الفولكلـور بما يجرى على الساحة العالمية من ناحية أخرى. وجدير بالذكر هنا أن الخطوة الأولى فى سبيل حمايـة مأثوراتـنا الشـعبية تـبدأ بالأرشـيف، ومـن ثـم فـإن الأخـذ بأسباب التكنولوجيا الحديثة فى عمل أرشـيف الفولكلـور فضلاً عما يطرحه علم المعلومات فى هذا الإطار يعد من الأمور المهمة فى نقطة الانطلاق لعمـل هذا الأرشيف. وغنى عن البيان أن الوسائل التقليدية فى حفظ المعلومات لم تستطع أن تلبى مطالب البحـث العـلمى الحديـثة، بـل إن هـذه الوسـائل لم يسـتطع الفولكلوريـون حـتى الآن الاسـتفادة منها أو تطويعها بما يناسب المادة الفلكلورية على اختلاف أنواعها.

وعلى هذا النحو سيعرض الباحث لعدة نقاط رئيسية:

- مقدمة: مفاهيم الدراسة.
- الجهود العربية التى تمت فى مجال أرشفة المادة:
  - التصنيف
  - الفهرسة
  - التكشيف
  - الببليوجرافيا
- الرؤية المستقبلية لأرشيف فولكلورى عربى:

- العلاقة بين الجمع الميدانى وأرشيف الفولكلور.
- الوسائط الفولكلورية المتعددة.
- المادة الفولكلورية بين الأرشيف والتحليل.
- توصيات مقترحة.

المأثورات الشفاهية بين
الجمع الميدانى والمخطوطات

هشام عبد العزيز

تركـز هـذه الورقـة عـلى أهمية البحث فيما تم جمعه بالفعل ودون ونسخ فى مخطوطات أُهملت، فشملها النسيان.

ولا يخفـى على كثير من الباحثين أن كثيرا من مخطوطاتنا العربية تشتمل على مادة فولكلورية تم جمعها قديما، ولم يلتفت إليها الباحثون لأسباب متعددة، منها ما يتعلق بطبيعة النظر للمادة الشعبية من قبل الصفوة المثقفة (محمد عبده مثلا)، إلا أن سببا آخر يتعلق بنظرة الباحثين إلى مجال تحقيق التراث، وهو أنهم ما كانوا يقدمون — فى غالب الأحيان — على تحقيق نص ما إلا إذا كان هذا النص يتفق برؤيته مـع آراء المحقـق وهـو مـا لا يـتفق وطبـيعة المادة الفولكلورية فى الغالب. كما أن المحققين كثيرا ما كانوا يحققـون نصًّـا مـا لكـى يـزجوا فى صراع سياسى أو اجتماعى أو ثقافى، وهو ما لم يكن يتوفر أيضا للنص الشعبى.

وقـبل أن نذكـر بعضـا من المخطوطات المهمة والمهملة فى آن واحد، أرى أنه وجب علىَّ تسجيل بعض مما استفدته فى مجال تحقيق التراث من منهج الجمع الميدانى:

١- اعتـبار كـل نسـخة مـن النسـخ المخـتلفة لـنص مـا، اعتـبارها نصًّا منفردًا له شروطه الاجتماعية والسياسية والثقافية التى أثرت عليه.

٢- النصـر إلى الاخـتلافات الماثلـة بـين النسـخ فـى ضـوء هـذه الاخـتلافات الثقافـية والسياسـية والاجتماعية.

٣- إن عـدم وجـود المؤلـف (عـدم ذكـر اسمـه) لا يعـنى فقـدان النص قيمته بل قد يعطى هذا بعض النصوص قيمة أكبر من جهة أخرى (ألف ليلة وتعبيره عن المجتمع العربى ككل).

إننا حينما نتكلم عن **أحمد تيمور**، **وأحمد أمين**، يجب أن نضع فى اعبارنا أنهما والقلة المعروفة لدينا ليسوا نبتا على غير مثال، والمعارف التقليدية، بل إن تيارا كبيرا ومؤسسا، ومخطوطات كثيرة ألفت فى هذا المجال كانت بمثابة المهاد والتأسيس والمعضد والمتابع لجهود القلة التى نعرفها ونقف على إنتاجها.

لقد كتب **النهروانى** (ق ١٠هـ): تمثال الأمثال، كما ألف **يوسف المغربى** (ق١٠، ١١هـ) فى العامية المصرية حتى أنه ألف معجما للعامية المصرية فى عصره سماه: «دفع الإصر عن كلام أهل مصر»، وتبعه فى ذلك تلميذه المؤرخ **أبو السرور البكرى** الذى نطالعه هنا فولكلوريا فى معجمه: «القول المقتضب فيما يوافق لغة أهل مصر من لغة العرب» وقد كان **البكرى** أوفر حظا من أستاذه فقد حقق كتابه.

والكتب والمخطوطات التى اعتنت بالآداب الشعبية الشفاهية من أمثال وأزجال وأحاجى وسير، ودراسة للهجات العامية، وكذلك الأعمال المعجمية، كثيرة وما ظهر منها يسير بالمقارنة بما هو موجود فعلا.

وهاكم بعض الأمثلة:

١- دفع الشك والمين فى تحرير الفنين	مجول المؤلف
٢- العقيدة الأدبية فى السبعة فنون المعنوية	محمد الرياظلى الدمشقى
٣- إصابة الأغراض فى ذكر الأعراض	ابن قزمان
٤- قرة الناظر ونزهة الخاطر	ابن سودون
٥- طيف الخيال (وهو مخطوط من القرن التاسع فى خيال الظل)	ابن دانيال
٦- كتاب فى الشعر والمواليا	أبو الحسن الششترى
٧- التحفة الوفائية فى اللغة العامية المصرية	وفا محمد أفندى
٨- مقدمة التحفة الوفائية	وفا محمد أفندى
٩- – الأمثال العامية	حسين شفيق
١٠- نداء الباعة	حسين شفيق
١١- أمثال العوام فى مدينة دار السلام	حسين شكرى الألوسى

اتجاهات حركة الاهتمام بالفولكلور فى السودان
على المستويين الحكومى الأكاديمى

شرف الدين الأمين عبد السلام

لقى الفولكلور اهتماماً كبيراً فى السودان من حيث الجمع والحفظ والصون والنشر وإبراز دوره الاجتماعى والثقافى، وقد أخذ هذا الاهتمام عدة اتجاهات سواء من جانب وزارة الثقافة والإعلام على المستوى الحكومى أو من جانب جامعة الخرطوم على المستوى الأكاديمى.

ومن أهم مظاهر الاهتمام من جانب الدولة الآتى:

١- إنشاء مركز للفولكلور للقيام بعمليات الجمع والحفظ والذى تغير أسمه إلى مركز تسجيل وتوثيق الحياة السودانية ليؤدى نفس الدور والوظيفة.

٢- إقامة متحف للتراث الشعبى تحت اسم متحف الإثنوغرافيا يحتوى على قطع من الثقافة المادية.

٣- تبنى فرقة قومية للفنون الشعبية تؤدى الرقصات الشعبية فى الاحتفالات والمناسبات الوطنية والإحتفال بضيوف البلاد.

٤- تضمين الفولكلور فى المهرجانات الثقافية القومية عرضاً ودراسة.

٥- إصدار مجلة باسم وازا تعتنى بنشر الدراسات حول الفولكلور.

٦- تضمين العناية بالفولكلور (التراث الشعبى) فى استراتيجية الإحياء والإشعاع الثقافى.

وفى الجانب الأكاديمى، كان للجامعة الريادة فى الاعتراف بالفولكلور كمادة ثقافية ذات أبعاد إنسانية واجتماعية وتنموية وكعلم له منهجه ووسائله فأنشأت فى عام ١٩٦٤م وحدة أبحاث السودان بكلية الآداب لتعتنى بجمع التراث الشعبى بشقيه القولى والمادى. وفى عام ١٩٧٢م تم إنشاء قسم للفولكلور لتحقيق الأهداف التالية: (١) جمع التراث الشفاهى والمادى وتوثيقه وحفظه (٢) تدريب طلاب القسم وتأهيلهم لنيل درجات الدبلوم العالى والماجستير والدكتوراه (٣) إجراء البحوث فى مجالات

الفولكلور المختلفة خاصة ما يتصل بالجوانب الاجتماعية والتربوية ومشاكل التنمية فى سودان اليوم (٤) عقد المؤتمرات والسمنارات المحلية والعالمية فى موضوعات الفولكلور وتنظيم الدورات التدريبية فى مجال جمع وتوثيق وحفظ المادة الفولكلورية، ولقسم الفولكلور علاقة وطيدة ببعض مؤسسات الفولكلور فى بعض مناطق العالم مثل قسم الفولكلور بجامعة أنديانا بالولايات المتحدة الأمريكية وجمعية الأثنوميوزيكولوجى العالمية والمجلس العالمى للموسيقى ومركز طرق الحياة التابع لمعهد اسميثونين بأمريكا ومركز الفن الشعبى فى البيرا بفلسطين ومركز دول الخليج العربية للتراث الشعبى وشبكة الثقافة الأفريقية CAN وغيرها.

المأثورات الشعبية المغربية خلال مائة عام

عبد العاطى لحلو

بدأ الاهتمام بالمأثورات الشعبية (العادات والتقاليد والفنون الشعبية) من حيث الجمع والتصنيف والدراسة الميدانية من طرف الرحالة والمخبرين الاثنوغرافيين اللذين زارو المغرب خلال القرن ١٩ و٢٠ حيث دونوا مشاهداتهم حول أنماط العيش السائدة فى المغرب والنظم الاجتماعية والثقافية والفنون والمهارات وأصبحت هذه المادة لازمة لفهم واقع المؤسسات المختلفة حتى أنها كانت تدرس فى مؤسسات تكوين الضباط / المراقبين العسكريين.

وهكذا وجد الأوروبيون فى المناطق المغربية غنى وتنوعاً ثقافياً وتقاليد حضارية راسخة مما أثار فضولهم حتى أن مؤسسة الحماية الفرنسية تعاملت ظاهرياً بشكل إيجابى مع هذا التراث خصوصاً منه المادى إذ لم تكن تخلو المسألة من بعد سياسى نتيجة التصادم الحضارى والتفاف المغاربة حول ثقافتهم ورموز هويتهم وأصالتهم فى مواجهة المد المغربى المشوب بالنظرة الاستعمارية المتعالية على الشعوب. وقد تمكن المغاربة نتيجة لذلك من الحفاظ على هويتهم فكانت تؤجج مشاعر الوطنيين لمناهضة الاستعمار أى إن تم الظفر بالاستقلال. لم تكن نظرة المغاربة إلى تراثهم شوفينية حتى فى أحلك الفترات، إذ تمكنوا من الحفاظ على روح الانفتاح والأخذ من الثقافات الأخرى بما يكفل لهم تنمية قدراتهم ورصيدهم الحضارى. وهكذا فى الفترة المعاصرة تم الاستلهام من النماذج المعمارية المغربية الأصيلة حتى فى البنايات الحديثة كالإدارات العمومية والمدارس والإقامات والمرافق العمومية.

كما تمت تنمية الصناعات والمهارات المختلفة بكل أشكالها، وكذلك فنون الرقص والغناء والتعابير الشعبية. وهكذا لم يتم التفريط فى أشكال روح هذا البلد رغم التحولات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية وقد لعبت النخبة الحاكمة أيضاً دوراً فى الحفاظ على رصيده الثقافى مما سمح لمغرب اليوم أن يفتخر بتراث حضارى غير منقوص بل إن قطاعات تقليدية عديدة عرفت نهضة جديدة وتمكنت فى الانتعاش والتطور.

لقد تم الاستلهام من هذا التراث بشكل كبير مما سمح بالتواصل بين الأجيال وهذا ما نجده أيضاً فى مجال الأغنية العصرية والشبابية والمجموعات الفنية وكذلك فى الأشكال الفرجوية والنتاج المسرحى والسينمائى والفنون التشكيلية. أما الأعياد الوطنية والدينية والحفلات العائلية فهى مناسبات تبرز مدى

تشبث المغاربة بأصالتهم من خلال مظاهر الاحتفال المتعلقة بالمفروشات والتأنيث واللباس وفنون الطبخ، وأشكال الترحيب والاستقبال وأنواع الرقص والغناء الذى يصاحب هذه الاحتفالات كما أن المهرجانات الوطنية والدولية تكون فرصة لإبراز خصوصات الفنون المغربية وقد كان المغرب حاضراً بقوة بالمعرض الدولى العالمى (بألمانيا) بلشبونة وفرنسا (سنة المغرب بفرنسا ١٩٩٩/٢٠٠٠) وهانوفر ٢٠٠٠ من خلال تراثه وفنونه الأصلية التى نالت إعجاب العالم.

تقوم اليوم وزارة الثقافة والاتصال فى إطار خطتها الجديدة على جعل التراث و الإبداعات المرتبطة به فى مقدمة اهتماماتها من حيث الجمع والتصنيف والدراسة والحماية والتعريف والتشجيع وهو ما تقوم به عدة مصالح مختصة كقسم الفنون والتعابير الشعبية بمديرية الفنون ومديرية التراث الثقافى وغيرهما.

أما عن الآفاق فقد دعوت فى إحدى الندوات المنظمة بالمغرب حول هذا الموضوع على إنجاز مشروع إصدار أطلس للفنون الشعبية والتقاليد والمأثورات الشعبية فحبذا لو يحصل التعاون العربى فى هذا المجال لإصدار دليل أو أطلس عربى شامل للمأثورات الشعبية بتوحيد الجهود علمياً وتنظيمياً على إنجاز هذا المشروع الهام.

ملحوظة: ستتركز المداخلة التى ستقدم للمؤتمرين على عرض صور شفافة حول التجربة المغربية فى صون مختلف مجالات الفنون والتقاليد والمأثورات الشعبية والاستلهام منها فى الإبداعات المعاصرة.

تجربة تأسيس مركز التراث الشعبى لدول الخليج العربية
طموح البداية وواقع الاستمرار

على عبد الله خليفة

يتلخص البحث فى تقديم شهادة ميدانية توثيقية لمعاصرتى طرح فكرة توحيد جهود دول الخليج العربية السبع عام ١٩٧٩ لجمع وتدوين مواد التراث الشعبى والإعداد لتأسيس مركز علمى متخصص تحت مظلة إعلامية لهذا الغرض، والإشراف على دراسة جدوى المشروع، ووضع تصور لعمل المركز وكادره الوظيفى، وميزانية تشغيله للسنوات الخمس الأولى، ومن ثم إدارة هذا المركز لخمس سنوات متواصلة تم خلالها إعداد خطة عمل شارك بها أكثر من مائتى عالم وباحث من أنحاء الوطن العربى والعالم وإصدار مجلة متخصصة والتعاون مع أكاديمية الفنون بمصر فيما يخص التدريب. وستشتمل هذه الشهادة على تقييم لمرحلة العمل الأولى وما واجهت من مصاعب وما آل إليه حال المركز مع تقلبات الظروف السياسية والاقتصادية فى المنطقة، وماذا أحدثت الحملة الإعلامية التى رافقت التأسيس وصاحبت فرق الجمع الميدانى فى مناطق الخليج المختلفة، وستكون مقدمة البحث عرضاً لطبيعة المأثور الشعبى فى منطقة الخليج والجزيرة العربية. مؤملاً أن أقدم لمؤتمركم شهادة توثيقيه وتقييميه للمرحلة التى عايشتها بكل سلبياتها وإيجابياتها وما داخلها من ظروف وملابسات أوصلت هذه التجربة إلى طريق مسدود على الرغم من وجود المركز كمؤسسة قائمة حتى يومنا هذا.

آمل أن يكون فيما تقدم ملخصاً يفى بإعطاء صورة لما ستكون عليه مشاركتى، مقدراً لكم اهتمامكم راجياً لهذا المؤتمر كل التوفيق والنجاح.

«حركة الاهتمام بالمأثور الشعبى فى مصر»
نشأتها وتطورها

محمد عمران

عـند تتبع حركة الاهتمام بالمأثور الموسيقى الشعبى فى مصر، خلال المائة عام المنصرمة؛ ينصرف انتباهنا إلى اتجاهين:

الأول: الاتجـاه الـذى راح ينضوى تحت التأثير (بوعى أو بدون وعى) بالقيم الفنية التى تمثلها المأثورات الشـعبية فـى موضوعاتها المختلفة، أو راح – أصحاب هذا الاتجاه – ينهلون من الألحان الشعبية فـى نطـاق ماعُـرف (فـيما بعـد) بالاسـتلهام. ويعـود تـاريخ ظهـور هـذا الاتجاه – فى مصر – إلى مايقـارب المائـة عام، وقد كان له أثر فى بلورة حركة الاهتمام بالموسيقى الشعبية المصرية فيما بعد فى أشكال متعددة.

الـثانى: الاتجـاه العـلمى، وبصـدده يلاحظ المتتبع أن نشوء هذا الاتجاه جاء، فى بداياته، متأثراً بفكرة: أهمية الإسراع فى جمع المأثورات الموسيقية الشعبية لما فيها من إمكانات إظهار المبادىء الموسيقية الأولـية الـتى قامـت علـيها الموسـيقات الأخرى (غير الشعبية)، وأن ما فيها من قيم فنية، تكفل للملحـنين المسـتلهمين مصدراً مهماً لتأصيل إنتاجهم الموسيقى القومى، ومما يدعم هذه الفكرة، أن هـناك اجتهادات فى مصر كانت تستلهم الألحان الشعبية – منذ مطلع هذا القرن، وعُدّت – هذه الاتجاهات – سبقاً وريادة موفقة فى إظهار الطابع القومى للموسيقى فى مصر.

عـلى أن تتبعـنا لحـركة الاهـتمام العـلمى بالمـأثور الموسـيقى فى مصر يمكن أن يأخذنا إلى منحى آخـر، هـو المنحى الخاص بنشأة وتطور حركة الكتابات التى كانت تعالج موضوعات من المأثور الشعبى – مـنذ مـا يـزيد عـن قـرن مضـى، والـتى أسـفرت عـن، نشـوء حركة نشطة للدراسات الفولكلورية بالمفهوم الأكـاديمى، والـتى كانـت بدايـتها (ولأسباب تتعلق بتاريخ الفولكلور كعلم، وتتعلق أيضاً بمدلول المصطلح) منصـرفة – بشـكل مـلحوظ – إلى معالجـة أنـواع وأجـناس الأدب الشـعبى (الشـعر والحكايـات والأقـوال المأثورة..إلخ)

مـن هـذا المـنحى بـرز الاهـتمام بالموسـيقى وبسـائر المـأثورات الفنية الشعبية على مستوى الدرس

العلمى، وجاء هذا فى خط متوازٍ مع اهتمام بارز أيضاً بدرس العديد من ظواهر ومكونات الثقافة الشعبية، وهو اهتمام يمكن تحديد عمره بخمسين عاماً، وهو العمر التقديرى للفترة التى شهدت حركة الاهتمام النشطة والمتواصلة لكل من الاتجاهين (الاستلهام والتناول الأكاديمى). وهى الفترة التى كانت فيها الحياة الشعبية – فى مصر – تشهد رواجاً ملحوظاً لأشكال من المأثور مرتبطة بتقاليدها وأساليبها القديمة، وكان فيها – هذا المأثور، يغطى سائر المناسبات والأحداث الاجتماعية (فى المنزل وفى الحقل وفى مجالات العمل المتنوعة ..إلخ) وهى أيضاً الفترة نفسها التى شهدت تغيراً ملحوظاً فى شتى مجالات الحياة العامة انعكس على العديد من الظواهر الفولكلورية وتبعاً لذلك تأثراً المأثور الموسيقى التقليدى حيث تعرض (خلال هذه الفترة) – ومازال – إلى تغيير تدريجى. وهى أيضاً الفترة التى تنتمى إليها أغلب الكتابات الجادة والمهمة التى خُطت بشأن المأثور الموسيقى الشعبى فى مصر. والتى خُصص العديد منها لتتبع ورصد موضوعات النشاط الموسيقى وأدواته وتتبع أشكال التغير والبحث فى آلياته... إلخ ولعل حرصنا على عدم تخطى كافة أشكال الاهتمام بالمأثور الموسيقى فى مصر يحملنا على تضمين عرضنا كافة الجهود التى بذلت فى إطار ما سُمى بحماية هذا المأثور وصونه وإعادة بث الحياة فى بعض أشكاله وما نحو ذلك. وسوف تدرج هذه الجهود ضمن عرضنا المفصل للاتجاه الأول، وعليه يمكن رؤية كل الجهود التى شكلت حركة الاهتمام بالمأثور الموسيقى الشعبى فى مصر فى الاتجاهين الرئيسيين المشار إليهما سلفاً (مجال الاستلهام والتوظيف / مجال الدراسات العلمية).

التعبير الفنى فى أشكال المصاغ الشعبى
«الشفتيشى» خلال القرن العشرين

ابتهال العسلى

يعتـبر الشفتيشي الجزء اليدوى الخالص فى المصاغ الشعبى الذى يتوفر فيه الحس الفنى المصقول بالصناعة الفنية المتقنة.

ويعتـبر الشفتيشـى مـن أدق أشـكال المصـاغ الشـعبى المصـرى فهو تلك المنمنمات الدقيقة التى لا تتمـيز بجمالـيات خاصـة فى صناعته حيث إنه يعتمد على الأشكال الرفيعة الدقيقة التى تشكل تكوينات فنية لها أبعاد تاريخية أبدت فيه مصر تقدماً وإبداعاً متميزاً فى أغلب العصور والحقب الزمنية المختلفة.

ويعتبر الشفتيشى من المصاغ المحبب لدى النساء لدقة صناعته وجمال تكويناته.

وسوف تتناول الدراسة الموضوعات التالية:

١- تعريف الشفتيشى (الشفتيشى عبر التاريخ).

٢- الشفتيشى نمط متميز فى المصاغ الشعبى.

٣- أشكال الشفتيشى.

٤- الشفتيشى والمعتقدات الشعبية.

٥- القيمة الفنية والجمالية للشفتيشى.

٦- خاتمة ونتائج البحث.

الفنون والحرف التشكيلية الشعبية الخليجية المأثورة

إبراهيم عيسى الصالح

يقوم إعجابنا بالفنون والحرف التشكيلية الشعبية الخليجية على ما وقر فى نفوسنا من نزوع إلى الفطرة التى تكمن فيها العقيدة وهذه الفكرة تؤكد إحساسنا بالعرف والتقاليد، فتاريخ الشعوب وأمانيها كانت تسجل فيما مضى فى الحضارات القديمة على تلك الفنون والحرف.

ولو استعرضنا تاريخ الحضارات لوجدنا الإنسان بتلك الفنون والحرف أقدمها عهدًا وأكثرها استمرارًا وأوسعها انتشارًا، كما كان الإنسان حريصًا منذ أقدم العصور على استخدام كل معطيات الطبيعة من أجل منفعته وحول الشيء المادى إلى شئ إنسانى وأضفى عليه قيما من ذاته وجعل كل ما يحوطه إطار للوجود الإنسانى، دون انفصام بين ما هو حسى وما هو مدرك تصورى، وبين ما هو نفعى وما هو جمالى كل ذلك من خلال الفنون والحرف التشكيلية الشعبية.

وإذا نظرنا إلى تاريخ الفنون والحرف فى منطقة الخليج قديمًا لوجدنا أن هناك تقاليد وأصول ثابتة لها، حيث تعتبر الحرف اليدوية الشعبية أحد الجوانب التطبيقية للمأثور الشعبى ذلك إنها مبنية على المعرفة العلمية الشعبية، فالحرفى ليس مجرد آلة يقوم بربط أجزاء القطعة أو نحتها أو نسجها أليا، بل هو شخص مبدع تشبع بالخبرة فى حرفته وأجادها ثم أصبح يعلمها عن طريق النقل والتدريب لغيره مما يعملون معه وهو يهتدى فى عمله بتصورات وخطط وله أدواته التى يستخدمها فى إنجاز أعماله.

ولذلك فقد استطاع الحرفيون أن يحققوا الاكتفاء الذاتى فى مجتمعاتهم حيث أنتجوا للفرد كل ما يحتاجه من ملبس ومسكن وأدوات إنتاج وغيرها.

وفى ظل الاهتمام المتوافر بالمأثور الشعبى الذى بدأ منذ فترة فى المنطقة أخذت الحرف والصناعات الشعبية حظها من هذا الاهتمام حيث أنشئ كثير من مراكز النشاط الحرفى فى دول الخليج وظهرت الاهتمامات على مستوى عدد من الدول، إضافة إلى الجهود التى يقول بها مركز التراث الشعبى لدول الخليج العربية فى عمل مسح لهذه الحرف وتوثيقها.

وكان لاهتمام الدول أثر فى تنمية ودعم المهارات فى مجال الحرف والصناعات اليدوية، فعملت على دعم بعض الحرف مثل: النسيج والخوص والفخار، أما باقى الحرف فقد ارتبط اندثارها بانتهاء

وظيفتها وبانتهاء الصناع المهرة الذين كانوا يمارسونها دون أن يتكون جيل جديد يساعد فى استمرارية الحرفة.

وقد ركزت دول الخليج العربية أيضًا على تطوير الصناعات التقليدية والحفاظ عليها، حيث أن عراقة الصناعات الشعبية ظلت متوارثة منذ أقدم العصور واحتفظت بأسمائها وأشكالها واستخداماتها حتى اليوم. واهتمت الدول الخليجية بصناعة النسيج من خلال خطة تدريبية وتطرق إلى تسويق والتطوير وبحث المشكلات التى تواجهها هذه الحرفة. كما عملت الدول الخليجية على المحافظة على التراث بصفة عامة والحرف والصناعات الشعبية بصفة خاصة بتكوين الأرشيف الفلكلورى الذى يعتبر خط الإنتاج الحرفى أحد خطوطه وهو يهدف إلى إنتاج نوعين من المصنوعات اليدوية التقليدية وهى التى ينتجها حرفيون.

والحرف التى تناولها هذا البحث هى حرفة تشكيل الفخار والنسيج والنجارة وتشغيل النحاس والمصوغات الذهبية (الحلى) وحرفة دباغة الجلود والحصر والقفاص وقد أوضحت حرفة تشكيل الفخار أهمية تلك الحرفة فى إنتاج الأوانى الفخارية التى استخدمت فى طهى الطعام وحفظ الماء ونقله، أما حرفة النسيج التى كان لها الفضل فى نسيج وحياكة الملابس بكل أنواعها بالإضافة إلى الأقمشة والمنسوجات التى استخدمت داخل وخارج المنزل الشعبى مثل البسط والسجاد وأشرعة السفن.

وأهم ما يذكر فى هذا الصدد نسيج السدو الذى اشتهرت به منطقة الخليج لتميزه بالزخارف والألوان الخارجية.

أما حرفة النجارة فقد كانت ذات أهمية كبيرة سواء فى تشكيل الأدوات المنزلية كخزائن الملابس والحلى وصناديق الأشياء الثمينة بالإضافة إلى أن النجارة لها دور مميز فى تصنيع الأبواب الخشبية التى تعبر أحد العناصر المعمارية الهامة فى العمارة والخليجية عامة والكويتية خاصة. وحرفة النحاس حيث اعتبر خام النحاس من أهم الخامات التى يتم تشكيلها والاستفادة منها لإنتاج العديد من مستلزمات البيت الخليجى بداية من تصنيع دلال القهوة بأنواعها وأشكالها المختلفة حتى تصنيع الأوعية المختلفة الأحجام المستخدمة لطهى الطعام وغيرها من الأعمال المنزلية.

أما حرفة الذهب (الحلى) فهى تظهر قيمة الصانع والحرفى فى منطقة الخليج فمن خلال المصنوعات الذهبية التى انتشرت وتميزت بمنطقة الخليج نرى قدرة إبداعات الحرفى والصانع الشعبى

فقد أنتجت العديد من النماذج الذهبية التى تغطى الرأس والأذن والأنف والكثيرة الاستخدام والمرتبطة بزخارف الملابس الشعبية التقليدية وتعبر هذه الحرف التقليدية التى تأثرت بالإنتاج الآلى لخام الذهب إلا أنها استطاعت الحفاظ على الذوق والتشكيل الذى يمير منطقة الخليج.

وحرفة دباغة الجلود من الحرف القديمة والتى كادت أن تندثر لقلة الحاجة إلى منتجاتها إلا أن منتجاتها الشعبية التقليدية لا يمكن تجاهلها.

وأخيرًا يتناول هذا البحث حرفة تشكيل الحصر والبسط والأقفاص تلك الحرفة التى ارتبطت بالبحارة وأعمالهم المختلفة فكان منهم صانع الحبال (دامج الحبال) و (الخواص) و (القفاص) وكل هؤلاء امتهنوا حرفة الحصر والبسط والقفاص التى أنتج منها العديد من مستلزمات المنزل الشعبى القديم وتعد من ملامحه المميزة.

عدد ومستلزمات الحرفيين الشعبيين
فى المملكة العربية السعودية

عبد الله بن إبراهيم العمير

تُشكِّل عدد ومستلزمات الحرفيين الشعبيين أحد الركائز التى تعتمد عليها حرفهم، فبدون هذه الأدوات لن يكون بمقدر الحرفى مزاولة مهنته مهما أوتى من خلفية حضارية وإمكانات مادية متصلة بشكل مباشر أو غير مباشر بالمواد الخام التى تقوم عليها الحرفة.

ويلاحظ أن هناك علاقة متجانسة بين عدد ومستلزمات الحرفى والمواد الخام التى تعتمد عليها الحرفة، ومردود هذا التجانس بل والارتباط يعود إلى جملة أمور من أبرزها طبيعة كل مادة من الصلابة والهشاشة، وكذا إلى اختلاف الأساليب الصناعية والزخرفية المزاولة فى هذه الحرفة أو تلك.

ومع أن الحرفة الواحدة تتطلب فى الغالب مجموعة من العدد والمستلزمات الضرورية والأخرى الثانوية إلا أن استخدام هذه العدد بشكل فاعل يختلف من حرفى لآخر. ففى الوقت الذى يقصر فيه البعض استخدامه للعدد على أدوات أساسية معدودة، نجد البعض الآخر يلجأ إلى استخدام أكبر قدر ممكن من العدد والمستلزمات، ويعود السبب فى ذلك إما إلى قدرات وإمكانات الحرفى الفنية والميدانية، أو إلى تخصصه فى مجال معين دون غيره من المصنوعات التى قد يكون فى الوقت نفسه دراية تامة بمراحل وخطوات إعدادها.

وسوف تركز هذه الدراسة على حصر وتصنيف عدد الحرفيين الشعبيين ومستلزماتهم فى المملكة العربية السعودية، ومن ثم التعريف بها وبمسمياتها المحلية التقليدية مع توضيح موادها الخام المعدة منها وكيفية استخدامها، ثم محاولة تأصيلها بما يماثلها من عدد ومستلزمات الصناعات والفنون الإسلامية السابقة، وذلك من خلال تناول عدد ومستلزمات ثلاثة مجالات أساسية من مجالات صناعاتنا الشعبية وهى: المصنوعات المعدنية، والنجارة، والخرازة.

تجليات المأثورات والحياة الشعبية
فى أعمال الفنانين التشكيليين فى مصر

عز الدين نجيب

نشأت حركة الفن الحديث فى مصر — مع افتتاح مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٠٨ — على المنهج الأوربى النابع من المثالية اليونانية، الذى يعتمد على محاكاة الطبيعة والواقع حسب قواعد المنظور والتجسيم الأسطوانى للمشخصات، على عكس منهج الفنون الشرقية عامة والفنون الشعبية خاصة، الذى يقوم — موضوعيًا على استبطان ما وراء الظاهر، أى عالم البصيرة قبل البصر، والروح قبل المادة، والرمز من وراء التشخيص، مازجا بين الخيال والواقع، ويقوم — جماليا — على الشكل ذى البعدين بدون عمق أو تجسيم، وعلى شغل المسطح كله بالزخارف ذات الوحدة المتكررة والدلالة الرمزية.

لذلك صاحبت هذه الحركة الفنية منذ نشأتها قطيعة ثقافية وفنية بين الفن الجديد والشعب، الذى اعتبر هذا الفن شأنا من شئون النخبة، وشكلا من أشكال الذوق الأجنبى، واستمرت هذه القطيعة حتى أواخر القرن العشرين، فيما استمرت الفنون الشعبية فى طريقها المستقل لإشباع حاجة الشعب، معبرة عن ثقافته، لكن حدثت — خلال هذه المسيرة — بعض الوقفات التاريخية التى تحقق فيها الالتحام بين الجانبين، وتم خلالها التفاعل بين الثقافات الثلاث: الثقافة الأم، النابعة من الحضارة المصرية القديمة، والثقافة الشعبية المعاشة بالفعل، والثقافة الأوربية الوافدة. لقد نجح الفنانون المصريون فى استلهام هذه الثقافات ومزجها ببعضها البعض، للوصول إلى صيغة جديدة تنتمى إلى روح العصر بقدر انتمائها إلى روح وشخصية مبدعها الفنان الفرد. وقد بلغ هذا الاستلهام ذروته خلال فترات المد الوطنى، مثل ثورات الشعب أعوام ١٩٥٢،١٩٤٦،١٩١٩، أو خلال الفترات التى شهدت متغيرات تاريخية أو مشروعات نهضوية، مثل بناء السد العالى، أو الاتجاه نحو تطبيق العدالة الاجتماعية فى الستينيات، واستطاعت هذه الوقفات أن تصل ما انقطع بين الجماهير وفن النخبة.

أولى هذه الوقفات جاءت بعد ثورة الشعب الوطنية عام ١٩١٩، التى أنتجت حركة ثقافية تركت أثرها فى إبداعات الأدب والفن والموسيقى، والنموذج الواضح على ذلك هو تجربة النحات محمود مختار، كأول استلهام للفن الفرعونى والحياة الريفية على نهر النيل، وصولا إلى المعانى الوطنية التى فجرت الثورة وإلى نفس الجيل تنتمى أعمال المصور محمود ناجى عن الحياة الشعبية على ترعة المحمودية وعن الصيادين والفلاحين والحرفيين وعن الاحتفالات الفولكلورية بما تشمله من عادات ومعتقدات، وإليه

تنتمى كذلك أعمال المصور محمود سعيد الذى استقى عناصر عالمه الفنى من الأحياء الشعبية بالإسكندرية: (بنت بحرى، الصيادين، الدراويش، المصلين، حلقات الذكر..) وصاغها فى بنية تجمع بين الفطرة الشعبية والرصانة الكلاسيكية، كذلك تنتمى أعمال المصور يوسف كامل، الذى عبر عن البيئة الريفية بأحياء القاهرة القديمة، بأسلوب انطباعى ونكهة مصرية صميمة...

غير أن أكثر مواهب ذلك الجيل قدرة على الاستلهام من التراث الشعبى وحياة الشعب بعيدا عن الأسلوب الوصفى القائم على المنهج الأوربى، كانت موهبة المصور راغب عياد، فقد كان الأكثر قربا من رؤية الفنان الشعبى، بما تحمله من المبالغة والتحريف، على خلفية من قيم الفن المصرى القديم، فيما عكست موضوعاته جوهر الحياة الشعبية قبل مظهرها، متمثلا فى طقوس الاحتفالات ومواسم الحصاد والموالد الدينية. بحس عفوى ساخر أقرب إلى اللهجة العامية.

الوقفة الثانية جاءت فى أعقاب الحرب العالمية الثانية على أيدى جيل الجماعات الفنية، وخاصة جماعة الفن المصرى المعاصر وفرسانها، المصورون عبد الهادى الجزار وحامد ندا وسمير رافع وماهر رائف ، التى تزامنت مع تيار الثورة الشعبية للعمال والطلبة عام ١٩٤٦ ضد الاحتلال الإنجليزى وفساد الحكم، واتجهت إلى مخزون المعتقدات والتقاليد وطقوس الاحتفالات بما تتضمنه من خرافة ولعب وتطلع روحى للجماعة الشعبية، وقد استفاد هؤلاء الفنانون من إنجازات الفن الحديث — خاصة السريالية — فجاءت لوحاتهم تعبيرا دراميا فى قالب فانتازى أقرب إلى شكل «الفرجة الشعبية».

الوقفة الثالثة جاءت بعد قيام ثورة ١٩٥٢، وبلغت موجتها الذروة خلال سنوات الستينيات حتى هزيمة ١٩٦٧، وكان أغلب فرسانها هم نفس فرسان الجماعات الفنية فى الأربعينيات، مع مجموعة ضمت أعضاء جماعة أخرى هى «الفن الحديث» ضمت أسماء جمال السجينى، يوسف سيدة، حامد عويس، جاذبية سرى، زينب عبد الحميد.. وآخرين. وقد وجدوا فى فكر ثورة يوليو ما يتوافق مع أفكارهم التى آمنوا بها عن الحرية والعدالة الاجتماعية، وتألقت — إلى جانبهم — مواهب نسائية تركت بصمات واضحة على مسار حركة الفن الحديث، سواء باستلهام المأثورات الشعبية أم بالتعبير عن روح الشعب. وتحديث الأساليب الفنية انطلاقا من هذه الروح.. مثل: عفت ناجى (مع زوجها سعد الخادم الفنان والباحث فى التراث الشعبى)، وإنجى أفلاطون، وتحية حليم.

وعلى صعيد الفنانين الذين ساروا فى هذا الاتجاه منذ الخمسينيات حتى السبعينيات مواكبين للمد الثقافى لنظام ثورة يوليو المشجع لإعلاء شأن التراث الشعبى وفنونه، تأتى كوكبة من الفنانين تنوعت رؤاهم وأساليبهم بين الاستلهام والمحاكاة، مثل: عبد السلام الشريف، عبد الغنى أبو العينين، سيف وأدهم

وانلى، حسين بيكار (الذين ارتبطوا بتراث النوبة بعد معايشتهم له قبل إغراق قراها بعبارة بحيرة السد العالى أوائل الستينيات)، وخميس شحاته، وسيد عبد الرسول، وسعد كامل، وسعيد الصدر (مؤسس فن الخزف الحديث بمصر على قاعدة الفخار الشعبى) وعمر النجدى، وصالح رضا، وممدوح عمار، وزكريا الزينى، ومحمد طه حسين، ورمزى مصطفى، والنحاتين محمود موسى، وأحمد عبد الوهاب ومحيى الدين طاهر، والحفارين سعيد العدوى وسعيد حداية، ومريم عبد العليم، والخزافين نبيل درويش، وجمال حنفى، وجمال عبود، وسمير الجندى، والمصورين رفعت أحمد، وعلى دسوقى، وجمال محمود، ورؤوف عبد المجيد، وسوسن عامر، ورفيق المنذر، وجورج البهجورى... وغيرهم وغيرهم..

الوقفة الرابعة والأخيرة... خلال الربع الأخير من القرن العشرين، وتضم قائمة طويلة من الفنانين ممن شغلوا بالاستلهام شأنهم شأن الأجيال السابقة عليهم، لكن فى غياب القضية أو المشروع أو التحدى القومى على عكس الحال فى الفترات السابقة، ويرجع ذلك إلى أن بينهم من بدأ علاقته بالتراث الشعبى منذ الستينيات فاستمر فى اختياره الجمالى والفكرى حتى اليوم، كما أن البعض وجد فى هذا الاتجاه تلبية للمتغيرات السياسية والاقتصادية التى تعيشها مصر منذ الانفتاح الاقتصادى أواسط السبعينيات، بظهور طبقة اجتماعية جديدة تملك المال وتتوق إلى استكمال وجاهتها باقتناء الفن الذى يشبع ذوقها.

إلا أن القاعدة العريضة من الفنانين رفضوا هذا التوجه الانفتاحى، وتمسكو باستلهامهم للحياة والفنون الشعبية، تعبيرا عن تمسكهم بالهوية والثقافة القومية، فى مواجهة رياح التذويب والانسلاخ الثقافى. نذكر منهم – على سبيل المثال لا الحصر، حيث يعددن بالعشرات – المصورين فرغلى عبد الحفيظ، صبرى منصور، مصطفى الرزاز، زينب السجينى، إيهاب شاكر، أحمد الرشيدى، جمال شفيق، سيد سعد الدين، عبد الفتاح البدرى، عصمت داوستاش، حلمى التونى، السيد القماش، إيفين عشم الله، أحمد عبد الكريم، محمود عبد العاطى، صلاح عنانى، فتحى عفيفى، سهام طحان.. والنحاتين الغول أحمد، محمد رزق، السيد عبده سليم، محمد عثمان.. والخزافين محمود مندور، صفية حلمى حسين، حسن عثمان، زينب سالم، زينات عبد الجواد، مرفت السويفى... إلخ... إلخ.. ويمكن القول إن هؤلاء وغيرهم وغيرهم ممن ساروا فى نفس الاتجاه قد حملوا على أكتافهم رسالة الحفاظ على الهوية المصرية الأصيلة، فى مواجهة التيارات التى جعلت نموذجها الأمثل هو الفن الغربى حتى آخر اتجاهاته الحديثة، وقد أنجزوا – عبر استلهامهم للمأثورات والحياة الشعبية – درجة عالية من الحداثة، إلى جانب تعميق الوجه الأصيل للإبداع المصرى.

الرسوم الجدارية الشعبية بين التشكيل والوظيفة الاجتماعية
«دراسة تحليليه لمنطقة النوبة الجديدة وبعض قرى أسوان»

عزه محمد عبد العاطى

الرسـوم الجدارية تمثل جانباً مهماً من العمارة التقليدية باعتبار أن العمارة التقليدية أحد مكونات الثقافة المادية التى بدورها تمثل جزءاً هاماً أو قسماً رئيسياً من أقسام الثقافة الشعبية (الفولكلور).

ولهـذه الأهمـية كـان سبب اختيار موضوع الدراسة وهو: «الرسوم الجدارية الشعبية بين التشكيل والوظـيفة الاجتماعـية» (دراسة ميدانية لمنطقة النوبة الجديدة وبعض قرى أسوان – دراسة تحليلية ومسح شامل لمنطقة النوبة الجديدة).

- الرسوم الجدارية تعكس الحياة الاجتماعية للبيئة.
- الرسوم الجدارية توضح قيمة المعتقد فى منطقة الدراسة.
- الرسوم الجدارية تعبر عن الرمز والتشكيل فى البيئة.
- الرسوم الجدارية تعبر عن قدرات الفنان الشعبى.
- الرسوم الجدارية تعطى الفرصة للفنان الشعبى فى استخدام خامات البيئة فى التشكيل.

الفنون والحرف الشعبية فى العراق عبر القرن العشرين

زهير العطية

أولاً: يـبدو أن العراق – كما هو حال معظم البلاد العربية – لم تكن له السيادة على مجريات أموره لفترة غـير قصيرة من بدايات القرن الماضى. كونه تحت الحكم العثمانى ثم الانتداب البريطانى، تلى ذلك فـترة تثبيـت أركـان الدولـة العربـية. فمـن الممكـن القول أن مرحلة الريادة والتمهيد والواقع بالنسبة للفولكلـور تـبدأ منذ مطلع الخمسينيات. وإن اتجاهات الاهتمام والدراسة كانت عموماً ضمن سياقات تـربوية واجتماعـية عامـة. إلا أنهـا بدأت بالتبلور فى مطلع الستينيات حيث شكلت وزارة الإرشاد (وزارة الـثقافة والإعـلام الآن) فـى عـام ١٩٦٢ «المركـز الفولكلـورى العراقى»، بعد ذلك صدور مجلة أهلـية باسـم «التراث الشعبى» فى عام ١٩٦٣. وكان قد سبق ذلك صدور بعض الكتب المبسطة حول الأدب الشعبى العراقى.

ثانـياً: بقـى الأدب الشعبى مهيمناً على أفكار الباحثين. إلا أن بقية فروع الفولكلور بدأت تأخذ دورها فى الاهـتمام تدريجـياً فـى السـبعينيات والثمانينـيات. وسأتناول فى بحثى هذا الفنون والحرف المأثورة الـتى تحقـق لهـا تـبلور خـاص بفضـل رعايـة الدولـة لهـا وقيام وزارة الإعلام آنذاك بتأسيس المركز الفولكلـورى عـلى أسـس جديـدة مـنها تـولى مسـؤولية إصدار مجلة «التراث الشعبى» وإقامة ندوات محلية وعربية.

ثالـثاً: إن الجهـات الرسمية، هـى فـى الواقـع الجهـات الوحـيدة الـتى عملت بشكل جاد لجمع وحفظ وأرشـفة ودراسـة المـأثورات الشـعبية. وأبـرزها ما كان فى إطار وزارة الثقافة والإعلام ثم أمانة بغداد وهيـئة السـياحة، ومـن الممكـن اعتـبار «دار التراث الشعبى» التى أقامتها وزارة الثقافة والإعلام عام ١٩٨٢، علامـة فارقـة فـى تاريخ رعاية الدولة للفنون والحرف، إلا أنه من الضرورى الإشارة إلى أن هناك محاولات كثيرة من قبل جهات خاصة أو أفراد عراقيون للمشاركة فى هذه المهمة وهى عموماً تتناول جوانب محددة، فكانت بذلك عاملاً مساعداً فى هذا المجال.

رابعـاً: سيتركز حديثى بخصوص استلهام المأثور الشعبى فى الإبداع الفردى على مجال الفنون التشكيلية والعمارة العراقية.

خامساً: أمـا بالنسـبة «للواقـع والمستقبل»، فلابد من الإشارة إلى أن الظرف الصعب الذى مرت به حركة الـتراث الشـعبى فى العراق خلال الحقبة الأخيرة وما رافقها من حصار فكرى واقتصادى، يصلح أن يكون

حافزاً للتعريف بشكل أفضل بالهوية الوطنية وأبعاد اتصالها بروح التراث المحلى والعربى والإسلامى، آملين أن يساعد ذلك على تفتق الذهن عن بعد مضاف سواء على صعيد النظرية أو على أصعدة التطبيق وذلك بالتفاعل مع معطيات الفولكلور العالمية المعاصرة.

جهود المؤسسات الحكومية
التى تهتم بالمأثورات الشعبية

صفوت كمال

تتناول ورقة البحث حول الموضوع عاليه الموضوعات الآتية:

١- مقدمة تأريخية للجهود التى بذلت منذ بداية الاهتمام بالمأثورات الشعبية مع بدايات القرن العشرين.

٢- الجهود الحكومية التى أسست حركة المأثورات الشعبية مع النصف الثانى من القرن العشرين.

٣- حركة جمع وتسجيل ودراسة المأثورات الشعبية منذ ثورة ١٩٥٢/٧/٢٣ ومن خلال مركز دراسات الفنون الشعبية.

٤- جهود المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية فى تأسيس اتجاه علمى لحركة الفنون الشعبية المصرية.

٥- الجهود المصرية فى تأسيس حركة الفنون الشعبية المصرية.

٦- جهود لجنة الفنون الشعبية فى توسيع ونشر حركة الاهتمام بالفنون الشعبية المصرية والعربية.

٧- المعهد العالى للفنون الشعبية ودوره فى ترسيخ الحركة العلمية فى دراسات الفنون الشعبية المصرية والعربية.

٨- اهتمام المعاهد العليا وكليات لفنون والآداب بدراسات الفنون الشعبية ووضع مناهج ومقررات الدراسة.

المؤسسات المعنية بالمأثورات الشعبية

عبد الحميد حواس

تفيد المصادر التى تعود إلى القرن التاسع عشر الميلادى انبعاث درجات من الاهتمام بجوانب من المأثورات الشعبية وإدراك دورها فى صياغة وعى، الذات الوطيدة لنفسها وتمايزها من الذوات الأخرى، من جهة، ومن جهة أخرى تعميق قاعدة هذا الوعى بالذات المتمايزة وتوسيع حدوده.

وفى منتصف القرن العشرين كان الاهتمام بالمأثورات الشعبية قد نما حتى أصبح حركة مجتمعية تجاوزت جهود الأفراد وإنجازاتهم المتفرقة. ومع اختلاف صور وعى هؤلاء الأفراد وتباين تكوينهم المعرفى والمهنى، فإن الحركة المجتمعية العامة أجمعت على ضرورة تحول أسلوب التعامل مع المأثورات الشعبية بالانتقال من الجهود الفردية المتفرقة إلى العمل من خلال مؤسسات نظامية، سواء كانت أهلية أو تابعة للدولة، ولما كان العصر – إذ ذاك – عصر هيمنة الدولة، لذا أوكلت حركة الاهتمام بالمأثورات الشعبية أغلب أعبائها ومسئولية النهوض برسالتها إلى الدولة.

وربما كان أبرز الشواهد على ذلك فى الستينيات تداعى «الجمعية المصرية للتراث الشعبى» فى السنوات قليلة رغم الجهود الطوعية والنوايا الطيبة التى أحاطتها.

ومنذ نهاية «خمسينيات القرن العشرين، وحتى أيامنا هذه، تكاثرت الهيئات الحكومية وتزايدت الإدارات والأقسام التى أوكل إليها العناية بهذا الجانب أو ذاك من مناشط العناية بالمأثورات الشعبية على النحو الذى بيناه فى المخطط الذى يرسم معالم خريطة توزيع هذه المؤسسات فى ثلاث مجموعات:

أ– مجموعة رعائية ب– مؤسسات تعليمية جـ– مؤسسات إعادة إنتاج

كما أن معالم الخريطة تتضمن أيضا المنظمات الأهلية التى تتعامل مع جانب بعينه من المأثورات الشعبية، إن بقصد الرعاية أو بقصد الاستغلال، وهى تتوزع أيضًا إلى:

أ– جمعيات تنشيطية ب– محلات للتسجيل جـ– فرق للأداء

لكن هذا التكاثر الكمّى مع ما يصاحبه من تراجع فى الأداء الوظيفى لكل هذه الإدارات

والجهـات المعنـية، يدفـع للتسـاؤل حـول افـتقاد استراتيجية للعمل ولأساسيات للتنسيق والتكامل بينها؟ (رغـم وجـود لجـنة الفـنون الشـعبية بـالمجلس الأعـلى للـثقافة، وأولى مهامها التنسيق بين هذه الجهات ورسمهـا اسـتراتيجية للعمل)، كما يدعو للتساؤل - أيضا - حول مصير هذه المؤسسات وتلك الجهات في ظـل انسـحاب الدولـة الحالي من كثير من جوانب العمل المباشر، وفي ظل التغيرات النوعية التي تقع في كل المستويات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، وخاصة على المستوى المعرفي والثقافي؟

المأثورات الشعبية المصرية فى العصر الحديث

(المواقف،الآثار،الآفاق)

محمد حسن عبد الحافظ

مدار الأسئلة، والغايات :

ثمة أسئلة إشكالية، ظلت تتوالد، فى ذهن الباحث، وهو يرصد – تباعًا – الإسهامات المطروحة فى حقل الدراسات الفولكلورية – أو دراسات المأثورات الشعبية– المصرية، الأدب الشعبي على وجه الخصوص، منذ بدأ رواد هذا الحقل فى الاهتمام بالمأثورات الشعبية، وبدراستها،بقدرٍ هائل من الإصرار والعزيمة، حتى تواصلت بهم الجهود، والأجيال . وقد حامت هذه الأسئلة حول علل تأخر الاتصال بدراسة الأدب الشعبي، إلى ما بعد منتصف الأربعينيات، وحول اقتصار الاهتمام – فى البدء – على أنواع بعينها من فنون الأدب الشعبي، ونماذجه، كالسير الشعبية، والقصص الشعبي، خاصة السير والحكايات اللتان تم تدوينهما وطباعتهما، حيث أُرجئ العمل على جمع المأثورات الشعبية، من ميدانها الاجتماعى المعيش، إلى ما بعد منتصف الخمسينيات . كما تأخر الاتصال بدراسة الأنواع الأخرى، المهمة، من الأدب الشعبى، كالحكاية الشعبية، بفروعها وأنواعها المختلفة، والأغنية الشعبية، بألوانها ومناسباتها المختلفة، اللتين تتصلان بدورة حياة الإنسان، من الميلاد، وحتى الموت، وكذلك الموال، والقصة الغنائية، والأمثال، والألغاز، وأدب التلاسن، والهجاء، والنداءات .. إلخ . بل تأخرت كثيراً جداً دراسة الفروع الفولكلورية الأخرى، كفنون الأداء، والفرجة الشعبية، وفنون الرقص، والحركة، والألعاب، والفنون التشكيلية الشعبية، وفنون العمارة التقليدية، وفنون الموسيقى الشعبية، والحرف التقليدية، والمعارف المحلية، والعادات، والتقاليد، والمعتقدات . بينما لم يندرج كثير من الموضوعات ضمن اهتمام الباحثين الميدانين، فى أي جيل، لعل أبرزها موضوع «التاريخ الشفاهى» الخاص بالمجتمعات المحلية، والأنثروبولوجية، ذات الخصوصية الثقافية، والتنوعات الثقافية، على السواء . وكذلك الموضوعات النظرية، والمنهجية. والمفاهيمية، التى لم تخضع لطروح متماسكة، أو اجتهادات متكاملة، تفتح سبل دراسة المأثورات الشعبية، بمنهجيات تنتمي إلى خصوصيتها،بدلاً من «استيراد» أجهزة نظرية، ومنهجية، ومفهومية، مصنوعة فى فضاءات ثقافية خاصة بها، ومصوغة وفق أسس متسقة مع مكوناتها.

اتصلت الأسئلة، من جانب آخر، بغايات أبعد، مدارها حول الأسباب، والظروف، والملابسات،

التي منعت الثقافة الشعبية، ومخرجاتها – بدلالة واسعة لمفهوم الثقافة الشعبية – من الحضور العضوي في حركات النهوض، والإصلاح، والتحديث، والتنوير، والتثوير، والتنمية. كذلك دارت الأسئلة في فلك الآليات التي أجهضت استلهام المأثورات الشعبية، وتطويرها، في عملية خلق فنون وطنية حديثة، مثل المسرح، والرواية، والقصة، والفنون التشكيلية، والموسيقية، والحركية(الراقصة)...إلخ، منذ بدأ كثير من هذه الفنون ينشأ – وبعضها وافد، بصيغة أدق – في النصف الثاني من القرن التاسع عشر .

كما حامت الأسئلة، والغايات،حول أثر السياسات الثقافية، ومواقف النخب –على الصعيدين الرسمي، وغير الرسمي – ومواقف الفكر الديني – الرسمي، وغير الرسمي – ورجاله، في شل حركة تطور العملية العلمية في مجال الثقافة الشعبية، ومأثوراتها، وتراثها. وحول تقييم أساليب جمعها، وتوثيقها، وحفظها، و تصنيفها، وأرشفتها، ودراستها، وحمايتها، وصونها، وإدراجها في الأحداث الاجتماعية الحديثة...إلخ.

- **أقسام الدراسة** :

١– الثقافة الشعبية المصرية في العصر الحديث.

٢– سياسات حماية الثقافة الشعبية.

٣– في الآليات الدولية لحماية الثقافة الشعبية.

٤– المأثورات الشعبية والمدار التنموي المحلي.

٥– خاتمة ومفتتح جديد (سيناريوهات المستقبل).

استلهام المأثورات الشعبية
فى الشعر العامى المصرى المعاصر
دراسة فى شعر الشاعرين: عبد الرحمن الأبنودى وسيد حجاب

سيد خميس

- عناصر الدراسة:

١- علاقة الإبداع الفردى بالإبداع الجماعى.

٢- غربة الرومانسيين المصريين عن التراث الشعبى.

٣- الشعر الجديد ووصل ما أنقطع مع التراث الشعبى.

٤- الشعر العامى والشعر الفولكلورى.

٥- علاقة شعر العامية المصرية فى الستينيات بالمأثورات الشعبية كأحد المصادر الأساسية. كما عبر عنه بيان جماعة «ابن عروس».

٦- رؤيتان للمأثورات الشعبية:

- **الأبنودى** والمأثورات الشعبية فى صعيد مصر:

استلهام الأشكال وقوالب «فنون القول» الجنوبية: الواو أو المربع - السيرة الشعبية المنظومة - الحكائية - العدودة - الموال - طريقة تكوين الصورة - الإيقاع وعلاقته بالأداء الشفاهى.

- استلهام الموضوعات والمضامين:

- التناص مع الحكم والأمثال الشعبية - تحول الغناء للصعيد إلى الغناء بالصعيد.

- **سيد حجاب** والمأثورات الشعبية للصيادين:

- استلهام المعتقدات الشعبية وبقايا أساطير البحر.

- اقتباسات غنائية.

- من مأثورات الصيادين إلى المأثورات العامة.

- الاستلهام الجزئى للمأثورة وإدخالها كموتيفة فى البناء الفنى للقصيدة.

- الدرامية والغنائية ..

- المأثورات كمنطلق للمقدمات الغنائية فى المسلسلات الدرامية والشعر المسرحى.

هـذا وأرجو أن أوفق فى إنجاز البحث بالصورة التى تكشف عن تلك العلاقة الإبداعية بين الشعر العـامى المعاصـر ممـثلاً فـى شعر شاعرين كبيرين ومتميزين فى هذا الرافد العام لشعرنا المعاصر وبين تراثنا الشعبى.

بيرم التونسى بين السياق الفردى والسياق الشعبى

مسعود شومان

تتناول هذه الورقة البحثية علاقة بيرم التونسى بالآخر؛ الآخر الشعبى المتمثل فى التنوعات الثرية للنصوص الشعبية التى يشتبك معها بيرم، ويقيم معها علاقات تناصية بصور متباينة، تتجلى فى قصائده استلهاماً وتوظيفًا، إحلالاً وإزاحة، ولا يقتصر استخدامه على أنواع الأدب الشعبى، وإنما يتداخل مع عناصر العادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية.

إن النص الشعبى بالنسبة لبيرم مادة خام يشكل منها وبها بعض أزجاله، وعلى الرغم من أن العرف النقدى درج على إطلاق لقب «شاعر الشعب» على بيرم محدثا خلطًا بين الاصطلاحات، لذا فقد عرجت الورقة على الفروق الاصطلاحية بين الشاعر الشعبى، وشاعر العامية والزجال، حتى يكون مدخلنا التناصى متجنبًا مزلق الخلط الإجرائى الذى نراه فى بحوث كثيرة، ولما كان نص بيرم شديد التداخل مع النص الشعبى، مرة بالانحراف عليه، ومرة بتضفيره ومرات بالقضاء على رسالة المصدر الشعبى، وأخرى بالتناغم مع بعض تقنياته، لذا فقد آثرنا أن نختار بعض العناصر الشعبية الأثيرة التى صنع بيرم معها علاقة، خاصة الموال الذى رأينا أنه متجذر فى أزجاله، فقد تناص مع الموال بأشكاله المختلفة (رباعى — خماسى/ أعرج — سبعاوى/ زهيرى.. إضافة إلى مواويل أخرى..) وفن المربع، والسيرة الشعبية، كما تحاول هذه الورقة الكشف عن «العلاقة» مع هذه العناصر، انحرافاً كانت أم تناغماً، اشتباكًا مع الشكل أم استلهامًا للرؤية.

إن معظم الدراسات التى تناولت أزجال بيرم وقفت عند حدود الامتداح، أو تقديم واجب العزاء، والاكتفاء بذلك بعيدا عن التحليل النصى لأزجاله، وتحاول هذه الدراسة كشف هذه التجليات مسكونة بهاجس السؤال، ربما عثرت على إجابات تفض الاشتباك بين فنون شديدة التداخل.

توظيف التراث
فى ديوان «متى تُرك القطا»

نبيل خالد أبو على

إن عنوان هذا الديوان يعبق بأريج التراث ويبعث فى وجدان المتلقى البيئة والأجواء التى انبعث منها المثل الجاهلى «متى تُرك القطا»، ويثير سحابة من الأفكار والأسئلة حول طبيعة تجربة الشاعر عبد الكريم السبعاوى النفسية ودلالاتها.

ولما كان العنوان من أبرز مفاتيح الدلالة لأن الشاعر يصب فيه كل ما فى قصيدته من تيارات دلالية وطاقات إيحائية، فإن الرموز والدوال التى يثيرها العنوان توحى بما يصطرع فى ذهن الشاعر من أفكار وفى وجدانه من أحاسيس ومشاعر، لذلك فهى تحفز وعى المتلقى وتستثير خبرته وثقافته ليكتشف التيارات الدلالية والطاقات الإيحائية التى تبشر بجوانب الإبداع المضمونى للديوان.

لقد بسطت المضامين التراثية نفوذها فهيمنت على اهتمام الباحث، وذلك بتنوع مصادرها وتنوع رموزها وطرق ورودها فى الديوان حيث اشتملت عناصرها على الرموز الأسطورية، الفلسطينية والعربية وأساطير الشعوب الأخرى عبر الحقب التاريخية المتتابعة، كما اشتملت على الرموز والوقائع التاريخية والتاريخسطورية، والرموز والشخصيات الدينية، المسيحية والإسلامية، وكذلك حكايات الجاهلية ورموزها الوثنية، والرموز الأدبية وغير ذلك.

وقد تنوع توظيفه لعناصر التراث ما بين الإشارة والإلماح والتضمين الجزئى، وبين الاستغراق الكامل للقصيدة بأسرها، كذلك اتخذ – غالباً – الشكل الأفقى التسجيلى الذى يبدو كظاهرة عرضية فى القصيدة، كما اتخذ الشكل التوظيفى الفعال الذى ينم عن مقدرة فائقة على إظهار ما وراء هذا التوظيف من الإسقاطات السياسية والاجتماعية والإنسانية.

وقد تطلب تتبع أشكال توظيف عناصر التراث وما ينطوى عليه من مضامين أن تتناول هذه الدراسة التضمينات التراثية بالدرس والتحليل؛ الأسطورى منها والتاريخى والدينى والأدبى والشعبى...

تضمين التراث الشعبى:

تتجلى القصص والحكايات والأغانى والأمثال والملاحم الشعبية فى ثنايا قصائد الديوان وبعض

عنواناتها كمظهر من مظاهر توظيف التراث، وكمرتكز من مرتكزات الشاعر التراثية التى اعتمدها وسائط لتنشيط الأفكار ونقل الأحاسيس تجاه الواقع الفلسطينى وما يكتنفه من مشاكل وأزمات، فهو يشير إلى مضمون هذه العناصر التراثية أو مغزاها، أو يستعير أسماء بعض شخصياتها، ثم يعيد صياغة حكايته الخاصة من هذه العناصر ليعبر بجرأة وقصد عن تصوراته عن الواقع الفلسطينى وموقفه منه، وأمثلة ذلك فى الديوان عديدة، فما يمثل القصص والحكايات الشعبية نذكر القصيدة الموسومة بـ «ليلى والذئب» التى استعارت عنوان حكاية من أشهر الحكايات الشعبية وأكثرها انتشاراً بين الشعوب، حكاية الذئب الذى التهم جدة ليلى ثم لبس ملابسها ليخدع الحفيدة ويوهمها بأنه الجدة حتى يتمكن من التهامها أيضاً، ويستثمر مغزاها الأخير الذى يتماهى مع ممارسات الاحتلال، قاصداً التحذير مما يقدم عليه الذئب الإسرائيلى من تغيير ملامح المدن والقرى الفلسطينية التى التهمها؛ وطمس هويتها وغير أسماءها العربية بأخرى عبرية.

كذلك تصوير الحياة الشعبية الفلسطينية بأعيادها ومواسمها وأغانيها وعاداتها حيث يسترجع فيها الشاعر مباهج حياته فى ربوع الوطن قبل أن يشرده الاحتلال، ويقابل ذلك بما يسمعه أو يقرأه عن ممارسَات المحتل الإسرائيلى فى الأراضى الفلسطينية...

أما المثل الشعبى فقد احتل موقع الصدارة والاهتمام، حيث اتخذه الشاعر عنواناً لديوانه، ليشى بمضمون تجربته ويعبر عن أحاسيسه وأفكاره، فعنوان الديوان «متى تُرك القطا» يبعث فى وعى المتلقى ووجدانه المثل العربى القديم: «لوتُرك القطا لنام»، ويثير سحابة من الأفكار والمشاعر حول القطا الفلسطينى الذى لم ينعم بالراحة يوماً، ولم يهدأ باله فيخلد للنوم، ويبعث معاناة فلسطين منذ فجر التاريخ وهجمات الطامعين المتعاقبة؛ وكفاح الشعب الفلسطينى الذى لم يعرف الأمن والطمأنينة. ويتشابك مع دلالة كل الأمثال التى اشتمل عليها الديوان، وجميعها تتجانس فى دلالاتها ورموزها مع مضمون الديوان السياسى، ومما يمثل توظيف السير والملاحم الشعبية نذكر قصيدته الموسومة بـ «العودة من وادى الغضا»التى يبعث عنوانها أحداث سيرة بنى هلال، فوادى الغضا هو المكان الذى نفى فيه فارس بنى هلال «دياب بن غانم» فى العصر الفاطمى، وعودته من ذلك المنفى ليقود قبيلته ويفتح تونس تتقابل مع عودة الشاعر إلى غزة بعد إبرام اتفاقية أوسلو، إن شاعرنا يحاول أن يصنع أسطورة عودة الفلسطينى من المنفى من خلال الجمع بين المتقابلين لكى يتيح للمتلقى فرصة تفسير هذا التقابل ورموزه..

نحو منهج لتحديث الدراسات الشعبية
الأدب الشعبى نموذجًا

نبيلة إبراهيم

هل يعد تدريس الأدب الشعبى فى قسم اللغة العربية بوصفة مادة أساسية من المواد المؤسسة لتكوينه، هل يعد هامشيًا؟ وإذا كانت المواد المؤسسة لقسم اللغة العربية هى التفسير والحديث والنقد والأدب والبلاغة واللغة، فهل يدرس الأدب الشعبى بمنأى عن علوم الدين وبعيدا عن النقد ونظرياته القديمة والحديثة وعن البلاغة واللغة وما فجرته من نظريات حديثة ومفيدة فى دراسة كل العلوم الإنسانية، وعندئذ لا يبقى له من صفة تمنحه جواز المرور إلى أقسام اللغة العربية سوى أنه شكل من أشكال الأدب، وإن حلا للبعض أن ينعته بأنه أدب هامشى؟

هذه التساؤلات كثيرا ما تتردد على الألسن جهرًا وهمسًا. وقد يواجه بعض المثقفين بهذه التساؤلات، ولكنهم يلوذون بإجابات لا تصمد قط عند تحليلها لتبين مدى صدقها. ولا نحسب أن ما كتب فى دفاع عن الفولكلور يعد شافيًا ومقنعًا وطاويا لكل هذه التساؤلات. فما تزال هذه التساؤلات تلاحقنا، وما تزال تلح على الإجابة عنها إن شئنا أن يكون لهذه الدراسة وضع استراتيجى بين علوم اللغة العربية وآدابها. بمعنى أن تكون متفاعلة معا، فتغذيها وتتغذى معها.

وإذا تركنا مشكلة تدريس الأدب الشعبى فى أقسام اللغة العربية إلى مشكلة الموروث الشعبى بكل مكوناته بصفة عامة وعلاقته بالمفهوم الدقيق للثقافة، عاودتنا تساؤلات من نوع آخر، ولكنها لا تبعد عن صميم المشكلة، مشكلة ما أفرزته وما تزال تفرزة الجماعة من صيغ وأشكال تعبيرية فى الإطار الثقافى فهل هناك تفاعل حقيقى بين الموروث الشعبى والمنتج الفكرى الثقافى الكلى بكل تنوعاته. وقد يرد على هذا بأن التفاعل بادٍ للعيان فى وسائل الاتصال الجماهيرى بشكل أو آخر، ولا جدال فى هذا حقا، ولكن ما زال السؤال مطروحا على نحو أعمق وهو: هل أفسح للموروث مجال أرحب وأعمق ليتغلغل فى نسيج الفكر الثقافى عند الأفراد الذين يكونون فى النهاية وحدة المجتمع؟

وربما كان من الضرورى لكى نجيب عن هذه التساؤلات أن نفتح باب النقاش واسعا على مصراعيه بالنسبة لمحورين أساسيين: الأول، ما حدث للعلوم الإنسانية بوجه عام من تحديث يتحتم الوقوف عنده والسؤال عن هدفه بالنسبة لمستقبل الفكر عند الفرد والجماعة.

والـثانى: المفهـوم الحديث للثقافة وكيفية استقطابها لنتائج الفكر الإنسانى بحيث تجعلها جميعا ملتفة حول بعضها بعض ومكونة بنية مركبة وشديدة التعقيد تسمى الثقافة.

فـى إطـار هـذه الأفكـار، وتلـك التسـاؤلات، يـدور بحثـنا تحـت عـنوان: نحـو مـنهج لتحديث الدراسات الشعبية... الأدب الشعبى نموذجًا.

السيرة الشعبية العربية فى دراسات الدارسين

أحمد شمس الدين الحجاجى

السيرة الشعبية نوع أدبى مستقل بذاته، والسيرة تعنى فى المصطلح ترجمة حياة، وفى التراث الشعبى، تعنى ترجمة حياة فرد فى أسرة أو فى جماعة، وقد تبدأ قبل ميلاده بزمن طويل ولا تنتهى بوفاته فهى تكتمل بجيل الأبناء والأحفاد وقد أبدعت الأمة العربية أكثر من تسع سير فى لحظة مواجهتها لقوى أجنبية فهى تمثل شكلاً من أشكال المقاومة لاستمرارية الوجود حتى تستمر الأمة فى تماسكها ورفضها الاستسلام للسقوط والضياع. والغريب أن هذا الإبداع استمر أكثر من عشرة قرون كاملة وَلَّد أكثر من تسع سير، ولم تتوقف رواياتها حتى الآن، على الرغم من تغير طبيعة المجتمع وتحوله إلى مجتمع كتابى. وتغير واقعه من غلبة مجتمع القرية الأمى إلى غلبة مجتمع المدينة الكتابى. والغريب أن هذا الإبداع المتسع المتصل الحلقات فى عالم الأميين لم يجد الاهتمام الكافى من الدارسين العرب. ولقد وجه هذا الإبداع بحرب ضارية من العلماء العرب. وقف ضدها المفسر والمؤرخ الكبير ابن كثير ومع تغاير الزمن وقف ضدها الشيخ محمد عبده. وإزاء هذه الهجمة الكبيرة أهملت السيرة إهمالاً غير عادى ووجهت من جمهور الكاتبين المثقفين بالاحتقار. حتى ظهرت المطبعة، وأخذت تنشر النصوص المدونة للسير الشعبية منذ ستينيات القرن التاسع عشر. ولم يختم القرن حتى كانت معظم السير قد تم نشرها وصدرت مدونة بالفصحى. ولعل السيرة الوحيدة التى اختلطت فى تدوينها الفصحى بالعامية هى سيرة بنى هلال وتابعتها سيرة الزير سالم.

وقد وجدت هذه الطبعات اهتماماً من القراء أدى ببعض الكتاب الى محاولة تمثلها فى أعمال روائية تاريخية اقتربت فى بنائها من السير الشعبية.

وقد اهتم رواد المسرح المصرى بالسيرة الشعبية اهتمامًا ملحوظًا فمسرحوا بعض موضوعات السيرة، وقدمتها فرقهم للجمهور المصرى ولم يدفع ذلك الدارسين إلى الاهتمام بالسير الشعبية ودراستها. فكان أن سبق المستشرقون الغربيون من فرنسيين وألمان ثم الإنجليز إلى دراسة الأدب الشعبى. وتدوين مقتطفات منه. وكان أول من تحدث عنه هو إدواردلين فى كتابه عام ١٨٣٤ «المصريون المحدثون: عاداتهم وشمائلهم» ولقد مر زمن طويل قبل أن تظهر المقالات الثلاث لمحمد توحيد السلحدار فى صحيفة المقطم ١٩١٢، يتناول فيها مسرحية الأحدب التى مثلها جورج أبيض فى بداية ظهوره على المسرح

وعرض فرقته لهذه المسرحية. قام محمد توحيد السلحدار بالمقارنة بين جمهور المسرح وجمهور السيرة وكيفية تقبل جمهور المسرحية لبطلها. ورأى ذلك مشابهًا لتقبل جمهور السيرة الشعبية للراوى الشعبى، وهو يتحدث عن أبطاله. والغريب أنه ربط بين ما يحدث من تطهير من مشاهدة المسرحية بالتطهير الذى يحدث للجمهور من سماع الراوى.

وفى أربعينيات القرن الماضى برز الاهتمام بالسيرة الشعبية قويًا ضمن تيار يدعو لدراسة الأدب القومى وتأثير المحلية عليه ودور البيئة فى تشكيله ومحاولة دراسة العالم العربى بيئات مستقلة بدل النظر إليه كوحدة قائمة بذاتها فلكل قطر من أقطاره خصوصية خاصة ومن هنا ظهرت فكرة أدب الأقاليم التى توجت بدراسة الأدب المصرى وكان صاحب هذه الدعوة هو أمين الخولى الذى بعث التيار وقاده. وقد أثمرت هذه الدعوة باحثين دعموا هذا التيار. فالدكتور محمد كامل حسين يدرس الأدب الشعبى وفن السيرة ضمن الأدب المصرى ويكتب محمد فهمى عبد اللطيف عام ١٩٤٦ دراسة عن «أبو زيد الهلالى». وقد عكست هذه الدراسة نجاح هذا التيار واستقطابه المثقفين المصريين من خارج أسوار الجامعة فكانت دراسته معبرة عن ذوق شخصى محب للسيرة الشعبية. وجاءت بعد ذلك عام ١٩٤٧ دراسة فؤاد حسنين «قصصنا الشعبى». لتعبر عن محاولة لإدخال فن السيرة فى النوع العام للقص الشعبى. وكانت دراسة عبد الحميد يونس «الظاهر بيبرس» عام ١٩٤٧. ثم كانت دراسته «الهلالية» عام ١٩٥٠ والعملان يمثلان وقفة علمية مهمة يمثلان أول دراسة منهجية واعية بطبيعة الخطاب الشفاهى والتفريق بينه وبين الخطاب الكتابى والربط بين الأميين والكاتبين فى تذوق الفنون. فقد كان يحلم باليوم الذى تزول فيه الفوارق بينهما ويندمج فيه الأدبان الشعبى وغير الشعبى.

وقد استخدم عبد الحميد يونس المنهج الوظيفى فى دراستيه باحثًا وداعيًا لدراسة السير الشعبية. فعلى من يدرس السير الشعبية – فى نظره – أن يتناولها بهذا المنهج فالأدب الشعبى هو القول الذى يعبر به الشعب عن مشاعره وأحاسيسه أفرادًا وجماعات. فهو من الشعب والى الشعب فالقاص الشعبى ينشد ما يجب أن يكون. ولا يمكن أن يكون هذا الوجوب إلا بدافع الحاجة الخاصة بالجماعة الشعبية.

أفادت السيرة الشعبية من أبحاث عبد الحميد يونس وأفادت من شخصيته فقد كانت شخصية قوية مؤثرة.

ومن الخير أن نذكر هنا أن عبد الحميد يونس اعتمد فى أبحاثه على دراسة النصوص المدونة للسير الشعبية.ولم يقم بدراسة النصوص المروية. فدراسة الرواية وتغيراتها والأداء والاحتفالية المرتبطة

بالأداء لم تكن جزءًا من عمله فقد كان الأساس الذى اعتمد عليه النصوص المطبوعة ومن هنا تابع معظم تلامذته فى دراستهم للسيرة خطة فى دراسة هذه النصوص. فقام محمود ذهنى بدراسة سيرة عنترة لنيل درجة الدكتوراه وبعد ذلك قام بالاشتراك مع فاروق خورشيد فى دراسة نفس السيرة بعنوان «فن كتابة السيرة الشعبية».

وتابع فاروق خورشيد دراسته للسير المدونة. وقامت الدكتورة نبيلة إبراهيم بدراسة سيرة ذات الهمة دراسة مقارنة حصلت بها على درجة الدكتوراه وقام محمد رجب النجار بدراسة البطل فى الملاحم الشعبية قضاياه وملامحه فى نفس النصوص للسير المدونة عام ١٩٧٦. وقام كذلك بدراسة سيرة فيروز شاه. ودرس غريب محمد غريب رواية حمزة البهلوان فى رسالته للحصول على الماجستير عام ١٩٧٧، على أنها سيرة شعبية، والحقيقة أن فيروز شاه وحمزة البهلوان سيراً شعبية فهما عملان مؤلفان من الأعمال التى استلهمت السير الشعبية وقلدتها محاولة للوقوف ضد التأثير الغربى للرواية. تقلد مثلها فى ذلك مثل كثير من الروايات التاريخية التى ألفت أخريات القرن التاسع عشر، فمع أنها استلهمت التاريخ إلا أنها اقتربت من بناء السيرة الشعبية اقترابًا واضحًا ولقد خدعت - أنا - شخصيًا - بهذين العملين فعددتهما من السير الشعبية فى كتابى مولد البطل فى السيرة الشعبية. ثم توقفت عن تناولهما فى كتاب «النبوءة بالبطل بالسيرة الشعبية العربية».

ومع أن الاهتمام بالمدونات كان هو الطابع السائد لحركة دراسة الأدب الشعبى إلا أن هذا التيار بدأ كسره قبل عام ١٩٦٩ بالاتجاه نحو دراسة الأدب الشعبى ساعة أدائه أو ساعة تأليفه داخل منطقة العرض الاحتفالى الشعبى الذى يلعب فيه الراوى الشعبى دور المنشد والمؤلف.

فقد توجه أحد تلامذة عبد الحميد يونس، وهو أحمد على مرسى إلى الاهتمام بالرواية الشفوية والتركيز على الراوى الشعبى ساعة أداء النص الشفاهى، بدأها بالأغنية الشعبية فى البرلس عام ١٩٦٦، ثم أكملها بدراسته عن الأدب الشعبى فى الفيوم عام ١٩٦٩ قام فيها بجمع سيرة الزير سالم وأجزاء من سيرة بنى هلال، ومنذ هذا التاريخ بدأت رحلة جديدة فى عالم الأدب الشعبى، والاهتمام بدراسة السيرة الشعبية وروايتها.

المأثورات الشعبية فى الرواية المغاربية الناطقة بالفرنسية

غراء مهنا

يتميز الأدب المغاربى الناطق بالفرنسية باستلهام المأثورات الشعبية فى الإبداع الأدبى بصفة عامة من شعر ومسرح ورواية، ويرتبط ذلك بمشكلة البحث عن الهوية، والهوية مفهوم معقد مبنى على التقاء الفردية بالجماعية، وهى إشكالية بدأت تفرض نفسها سواء فى الحياة العامة أو الأعمال الأدبية المختلفة، وكلما تعرضنا لعمل أدبى مغاربى، وجدنا تكرار لهذه الإشكالية تحت أشكال مختلفة منها استلهام المأثورات الشعبية كنوع من البحث عن الهوية والغوص فى الأصل والتراث القومى والذاكرة الجماعية. أن الأدب المغاربى الناطق بالفرنسية هو قراءة للذات وللآخرين.

ويحاول الكتاب أن يعلنوا عن استقلالهم عن اللغة الفرنسية التى يكتبون بها بالانغماس فى لغتهم الأم وثقافتهم الأصلية وفى جذور التراث المغاربى الثقافى والتاريخى والشعبى، وإحياء المصادر العربية والبربرية والفولكلور الوطنى والبحث عن ثقافة قومية متميزة.

وهذه النصوص تحتذى نموذج الأدب الشعبى الشفوى من حيث الشكل والمضمون، فنجد مثلاً فى أعمال محمد خير الدين تيمات الحكايات الشعبية، ويخلط بين الأسطورة والميثية ويدخلنا فى عالم ألف ليلة المليء بالسحر والخيال (المرآة السحرية والسراديب وبساط من ذهب والحوريات... الخ)

ونجد كذلك التراث الشعبى فى أعمال كل من رشيد بوجدرا ومحمد ديب ورشيد ميمونى وطاهر بن جالون... وغيرهم.

هذا الانغماس فى الثقافة الشعبية الشفوية هو بحث عن ثقافة قومية، وكثيراً ما نجد فى هذه الروايات الرواى الشعبى جالساً بين مستمعيه يتكلم بأسلوب بسيط ويحاول جذب الانتباه، كما نجد أحيانا الأغانى الفلكلورية التى ترتبط بمناسبات متعددة كرمضان ووقفة عرفات، ونجد كذلك الكثير من الأمثال والحكم والأقوال المأثورة. وكثيراً ما يتم تقليد الأسلوب الشفوى والنص الشعبى فهل ذلك نوع من البحث عن الهوية ونقل لتراث جماعى من أجل الحفاظ عليه، أم هو محاولة للاستقلال عن اللغة الفرنسية – لغة الكتابة الأجنبية – بتقديم أسلوب حياة وعادات وتقاليد تؤكد اختلافهم عن الآخر واستقلالهم عنه؟

الفولكلور فى إبداع الطيب صالح

محمد المهدى بشرى

تحاول هذه الدراسة معالجة إبداع روائى وقصصى وفق منظور جديد بإجراء دراسة تطبيقية للعلاقة بين الإبداع الذاتى وبين الفولكلور فى إطاره الواسع. على الرغم من غموض العلاقة بعض الشيء بين الفولكلور والأدب المكتوب إلا أن الدراسات المنهجية فى كليهما. وفى علم الفولكلور خاصة. قطعت شوطاً طويلاً لأجل حسم هذا الغموض وأصبح من الممكن دراسة أية ظاهرة فى إطار علاقة الفولكلور بالأدب المكتوب علمى، ومنهجى ولا شك أن دراسة الفولكلور فى الرواية والقصة تندرج فى هذا الإطار.

ولقد شهدت الدارسات الفولكلورية والنقدية مساهمات جادة عديدة تصدت لاستخدام الجنس الفولكلورى فى سياق أشكال إبداعى كتابية كالشعر والرواية والمسرح. وقد تطور هذه المساهمات لتصل إلى رؤية متكاملة تنظر لدراسة توظيف الجنس الفولكلورى كعملية ذات وجهين هما تحديد الجنس الفولكلورى كما هو فى سياق النص الإبداعى ودراسة القيمة الجمالية لتوظيف هذا الجنس.

إن الدراسات الفولكلورية السودانية، رغم قصر عمرها، حققت تطوراً لا بأس به. وتجاوزت غموض مصطلح الفولكلور الذى كان سمة واضحة فى كتابات الرواد، وتجاوزت أيضاً النظرة الأحادية والانتقائية للتراث، والفولكلوريين الأكاديميين فضل كبير فى هذا التطور. لكن هذه الدراسات ظلت لوقت طويل تدور حول الحقل النظرى وقلما دخلت المجال التطبيقى، فهى على سبيل المثال لم تبادر لمعالجة توظيف الجنس الفولكلورى فى الإبداع السودانى على الرغم من اكتشاف المبدع السودانى لثراء الجنس الفولكلورى منذ وقت ليس بالقصير، وعلى الرغم من توفر العديد من النصوص الإبداعية التى وظفت الجنس بشكل بارع، ولعل كتابات **الطيب صالح** نموذج جيد فى هذا الصدد.

لقد دفعت الضرورة الفنية والجمالية **الطيب صالح** لتوظيف الجنس الفولكلورى لخلق أسطورته الخاصة. ولعل من أهم ملامح إنجاز الطيب صالح الروائى توظيف ملامح الرواية المعاصرة جنباً إلى جنب مع توظيف الجنس الفولكلورى، لكن الأدب النقدى الذى درس إبداع الطيب صالح لم يستطع النفاذ إلى الدور المعرفى والجمالى لاستخدامه التراث، ففى أحسن الحالات كانت للدراسات النقدية تكتفى بالإشارة للجنس الفولكلورى ولا تهتم بتقويم هذا التوظيف.

إن إبداع الطيب صالح يتكئ بصورة أساسية على الجنس الفولكلورى ويمكن تحديد العديد من

الأجناس الفولكلورية على امتداد رواياته وقصصه القصيرة، ولا يقف توظيف الطيب صالح للجنس الفولكلورى على شكل واحد إذ ينوع من حين لآخر فى هذا التوظيف. فهو مثلاً يستخدم الشعر الشعبى والمثل بشكل مباشر لكنه فى ذات الوقت يستخدم أسلوباً من أساليب الأدب الشعبى كالسرد فى القصص الشعبى، لكن أكثر أشكال توظيفه ثراءً هو توظيفه للأسطورة التى يستخدمها بشكل معقد ويعيد صياغتها ويدمجها فى صلب العمل الفنى.

عبر هذا التوظيف الخلاق حقق الطيب صالح إنجازاً روائياً يقف نداً للعديد من النماذج الروائية التى تتميز بحداثتها وتفردها ولا جدال أنه دون استخدام أدوات علم الفولكلور لم يكن من السهل اكتشاف ملامح هذه الحداثة. وقد رفدت هذه الأدوات الرؤية النقدية بما يمكن الناقد من إرجاع النص إلى البيئة التى غرس فيها جذوره. بهذا الإنجاز الروائى أثرى الطيب صالح ظاهرة الحداثة فى الإبداع السودانى، ولا شك أن ظاهرة الحداثة ليست بالطارئة أو الوافدة فى هذا الإبداع فمنذ الثلاثينيات حرص المبدع السودانى على استحداث قوالب ومضامين لتواكب منجزات العصر فى مختلف مجالات العلوم والمعرفة، ولعل من أبرز مظاهر هذه الحداثة عودة المبدع السودانى إلى الجذور وانتباهه لخصوبة التراث المحلى واستلهامه للعناصر التراثية ولا شك إن إبداع الطيب صالح نموذج ساطع لهذه الحداثة إذا نلمس فيه تلاقح مفردات التراث مع إنجازات الرواية الحديثة جنباً إلى جنب.

لا جدال أن حداثة إبداع الطيب صالح ما كان لها أن تتم لولا هذه الصلة الوثيقة وهذا التواصل الحميم بالتراث المحلى والعالمى وبوجه خاص التراث الشعبى الذى يحمل خصائص الشخصية السودانية وغنى عن القول أن الطيب صالح ما كان له أن يصل بإبداعه أرقى المراتب لولا اكتشافه لثراء هذا التراث ومزج معطياته مع إنجازات الرواية الحديثة كما ستوضح الدراسة.

توظيف التراث الشعبى
والهوية القومية للأدب العربى الحديث فى مصر

يوسف الشارونى

ترجع رفقتى الوجدانية لتراثنا الشعبى إلى مرحلة مبكرة من اهتماماتى الأدبية. بدأ الأمر بهواية الأدب بوجه عام: قراءة وكتابة، قرأت أدبنا الحديث مثلما قرأت فى تراثنا. وكان مما قرأته من هذا التراث قصصا من ألف ليلة وليلة كان من أبرز ما اختزنته الذاكرة منها قصص السندباد وقصة عبد الله البرى وعبد الله البحرى. كما كان من أوائل ما قرأت «سيرة على الزيبق بن حسن رأس الغول» التى حاولت أن أقدم فصولا منها لقراء روز اليوسف فى بداية الخمسينيات، فالسيرة الهلالية وسيرة عنترة.

بدأت بعد ذلك مرحلة قراءة دراسات فى الأدب الشعبى كان الدكتور حسين فوزى «حديث السندباد القديم» فى مقدمتها حيث قادنى إلى اكتشاف كنوز ألف ليلة لا سيما قصصها البحرى، وكتاب الدكتور فؤاد حسنين «قصصنا الشعبى» الذى قرأت فيه لأول مرة عن «خيال الظل»، وكتاب أحمد رشدى صالح عن فنوننا الشعبى الذى وسع فيها من مفهومى للتراث الشعبى حين تناول تقاليدنا – وأنا أكتب كل هذا من الذاكرة عامدا لأنّنى أتحدث عما اختزنته الذاكرة – عند الولادة والختان والعرس والوفاة، فكتاب الدكتورة سهير القلماوى عن ألف ليلة وليلة، ومؤلفات الدكتور عبد الحميد يونس.

عندئذ أمكننى أن أفرق فى تراثنا بين أدب الفصحى – الذى كان معترفا به طوال تاريخنا الأدبى – والأدب الشعبى الذى لم يُعترف به إلا بفضل شجاعة هؤلاء الرواد.

وبمواصلة قراءاتى أدركت أن هناك فريقا آخر يبعث أدبنا الشعبى من مناجمه عن طريق استلهامه فيما يقدمه من أعمال إبداعيه: قصصا للأطفال أو مسرحا أو رواية. وأن توظيف تراثنا بعامة – فرعونيا كان أو قبطيا أو إسلاميا أو شعبيا – فى إبداعاتنا الأدبية هو محاولة من مبدعينا لإضفاء الهوية المصرية على هذا الإبداع.

وهكذا اكتشفت أن تراثنا عنصر أصيل من عناصر مسيرة إبداعنا الأدبى الحديث. وأن أى إبداع أدبى يستمد ملامحه من كل شعب من شعوب العالم يستوطن فيه، بدءا من اللغة التى هى أداته، وما يحمله وجدان مبدعيه من تراث، حيث يصبح الإبداع الأدبى – مثل مبدعيه – له سماته القومية، التى هى طريقه إلى إنسانيته وعالميته.

ويُعتبر كامل كيلانى (١٨٩٧-١٩٥١) رائدًا فى كتابة القصة لطفل كما كان رائدا فى استلهام التراث العربى بعامة والأدب الشعبى خاصة حين استلهمه فى أربع سلاسل من قصصه للأطفال بعناوين «حكايات حجا» و «قصص جحا»، ثم «قالت شهر زاد» و«قصص من ألف ليلة وليلة».

وإذا كان كامل كيلانى نموذجا للأديب الذى استلهم تراثنا الشعبى فى قصص الأطفال، فإننا يمكن أن نعد «توفيق الحكيم» نموذجا للأديب الرائد الذى استلهم أدبنا الشعبى فى مسرحه على نحو ما فعل فى «شهر زاد» و«يا طالع الشجرة» و«السلطان الحائر». كما يمكن أن نعد ألفريد فرج من الجيل التالى الذى يُعد نموذجا للمسرحى الذى استلهم تراثنا العربى - لاسيما قصص ألف ليلة وليلة - فى مسرحياته: حلاق بغداد، على جناح التبريزى وتابعه قفّة التى استلهم فيها قصة معروف الإسكافى، ورسائل قاضى إشبيليه، والطيب والشرير (التى استلهم فيها قصة أبو قير وأبو صير)، وبؤبؤ الكسلان (أحد إخوة حلاق بغداد).

وفى الإبداع الروائى يمكن اعتبار محمد فريد أبو حديد (١٨٩٣-١٩٦٧) نموذجًا للروائى الرائد الذى ربما يكون قد استلهم التاريخ أكثر مما استلهم التراث الشعبى عندما كتب رواياته «المهلهل سيد ربيعة» (١٩٣٩) و«أبو الفوارس عنترة بن شداد» (١٩٤٥) و«جحا فى جانبولاد» (١٩٤٤) و«آلام جحا» (١٩٤٨) و«الوعاء المرمرى» (١٩٥٢).

وقد نشر المؤلف كتيبًا فى يناير عام ١٩٥٥ بسلسلة اقرأ التى تصدرها دار المعارف بعنوان «عنترة بن شداد»، يبدو أنه المسودة الأولى التى أفضت إلى كتابة روايته «أبو الفوارس» رغم أنه نشرها بعدها بعشر سنوات.

والملاحظ أن سيرة عنترة فى أصلها الشعبى - الذى يقال إن المادة العلمية والتاريخية لها ترجع إلى الأصمعى (١٢٣هـ - ٢٠١هـ) بينما الصورة الروائية للسيرة لشخص متأخر عنه زمنيا اطلع على تراث الأصمعى واستغله فى صياغة روايته القصصية - لا تثير مشكلة عبودية عنترة لشداد بن قراد بقدر ما تثير قضية اللون. ويكون التغلب على هذه القضية بعوامل مساعدة لا تتوفر فى حالات أخرى من الملونين مثلما توفرت لعنترة، فى مقدمة هذه العوامل ثلاثة: أولها أن أمه زبيبة من أصل ملكي هو النجاشى ملك الحبشان، بل يرجع نسبها إلى حام بن نوح عليه السلام، ثم غدر بها الزمان، وحكم عليها القدر أن تقع فى يد العربان. وهى عند فريد أبى حديد «الحرة الحبشية تانا ابنة ميجو». وثانيها أن عنترة نفسه ابن شداد أحد زعماء قبيلة عبس، وهذا هو الذى يفرقه عن شيبوب أخيه من أمه، الذى نلحظه فى كل حوار

لـه مـع عـنترة أخـيه مـن أمه - سواء فى كتاب «عنترة بن شداد» أو رواية «أبو الفوارس عنترة». أن دماء العـبودية تسـرى فـى دمائـه فـى مقـابل عـنترة الـذى لا يرضى إلا بمساواته مع من لا يعترف بسيادتـهم عليه، لأن النبالة تجرى فى دمائه من الأم والأب معا، ولا يتحقق ذلك إلا بزواجه من ابنة عمه عبلة ابنة مـالك بن قراد، وهكذا تعانقت الحرية والحب. وأخيرًا فإن عنترة كان مزدوج الموهبة جسما ووجدانا، فهو فـارس شـجاع ذو قوة خارقة وشاعر ممتاز، ولولاهما لما نجح فى التغلب على قضية لونه، ولما كان مصيره بأفضل من مصير أخيه شيبوب.

كذلك كتب محمد فريد أبو حديد للأطفال قصة «كريم الدين البغدادى» (١٩٤٧) التى يتضح فيها تأثـره بـالتراث الشعبى فى حديثه عن بلاد سفروت وطاقية الإخفاء. كما تأثر بألف ليلة وليلة فى تصويره لبغداد وجزيرة سليمان، والطائر الأسود، والمارد المحبوس فى القمقم، ورحلات الحسن البصرى.

فـإذا تتبعـنا إبـداع روائـى فـى الجـيل الـتالى لمحمد فريد أبو حديد مثل نجيب محفوظ (١٩١١) نلاحـظ أنـه - مـنذ إنتاجه المبكر - يحرص على أن يكون لإبداعه هويته القومية أى سماته الخاصة التى يـنفرد بهـا وسـط خضـم الإبداع الروائى العالمى مضفوراً مع ملامحه الإنسانية، حتى اشتهر عنه أن محلية إبداعه هى التى وهبته عالميته.

وقـد اختلفـت أسـاليب تحقـيق هـذه الهويـة تـبعا للتطور الروائى المحفوظى فى مراحله الشهيرة الـثلاث. ففـى مرحلته الأولى تمحورت هذه الهوية حول التاريخ، والتاريخ الفرعونى بوجه خاص، أى أنه استمدها من إحدى الطبقات الجيولوجية للقومية المصرية العربية، تلك هى المرحلة التى أبدع فيها رواياته الأولى الـثلاث: عبـث الأقـدار (١٩٣٩)، رادوبيس (١٩٤٣)، ثم كفاح طيبة (١٩٤٤)، والتى استخدم فيها الـتاريخ قـناعا لأوضـاع معاصـرة عـلى نحو ما نجد فى «كفاح طيبة» التى طرد فيها الفرعون أحمس الغزاة المحـتلين الهكسـوس أو الـرعاة مـن أرض مصـر، حـين كـان أمـل كـل مصرى فى الثلاثينيات من القرن العشـرين أن يجلـو المحـتل الإنجلـيزى عـن بـلاده. فـى المـرحلة الثانـية غـيرت الهويـة القومـية للرواية المحفوظية زيها فاستبدلت المكان بالتاريخ، إذ احتلت القاهرة المعزية مسرح أحداث روايات تدل عناوينها عـلى أماكـنها: خـان الخليـلى (١٩٤٦)، زقـاق المـدق (١٩٤٧)، بـين القصـرين (١٩٥٦)، قصـر الشـوق (١٩٥٧)، السكرية (١٩٥٧)، وكلها تجاور الجامع الأزهرى وحى الحسين، وهو حى شعبى إسلامى، أى أنـه يغـوص فـى هويـته القومية من قمة رأسه إلى أخمص قدميه كما يقولون، وهى طبقة أخرى من طبقات القومـية المصـرية العربـية. وفـى مرحلـته الروائـية الثالـثة حل تراثنا العربى الشعبى محل التاريخ والمكان

ويتضح ذلك فى روايات تدل عليها عناوينها مثل: حكايات حارتنا (١٩٧٥)، ملحمة الحرافيش (١٩٧٧)، ليالى ألف ليلة (١٩٨٢)، ابن فطومة (١٩٨٣) التى يذكرنا عنوانها برحلات ابن بطوطة، فهى أيضاً تتخذ الرحلة محوراً لحركة أحداثها، كما أصبحت الحارة وفتواتها بدءاً من أولاد حارتنا (١٩٥٩) رموزاً أساسية فى قصصه القصيرة ورواياته على حد السواء - وكانت أهميتها ثانوية فى رواياته السابقة.

كذلك استلهم عباس خضر سيرنا الشعبية فى رواياته «الصحصاح» (١٩٦٦) و«ذات الهمة» (١٩٦٧) و «الفارس الأسود» (١٩٧٣). وقد استلهم هذه الروايات الثلاث من سيرة الأميرة ذات الهمة، أما رواية «حمزة العرب» (١٩٦٤) فقد استلهمها من «سيرة حمزة البهلوان» معلنا فى مقدمتها أنه يصوغها بحيث تخرج فى صورة تلائم ذوق العصر جريا على أن «الأعمال الفولكلورية لا تثبت على صورة واحدة، بل يتصرف فيها ويضيف إليها كل من يحكيها أو ينشدها أو من يتناولها أى تناول آخر. وما عملى هذا إلا مرحلة تطويرية من هذا القبيل».

ويعتبر فاروق خروشيد (١٩٢٨) من أبرز الدعاة لأدبنا الشعبى، إثباتًا لقضية الوجود الروائى فى الأدب العربى، ودحضًا لمزاعم من يتهمون العقلية العربية بأنها لم تعرف القصة إلا نقلاً عن الغرب. والقائلون بهذا الرأى الأخير أحد اثنين: إما ناقد لا يعترف إلا بالفصحى لغة أدب، وإما ناقد تجمد عند المفهوم الروائى كما استقر فى الآداب الغربية، بالرغم من أنه تطور عن مفهوم سابق، وما يزال يتطور حتى اليوم.

وتمهيدًا لذلك فإن فاروق خورشيد قام بتقديم عدة دراسات عن الأدب الروائى العربى فى تراثه القديم نشرها فى كتابيه «فى الرواية العربية - عصر التجميع» نشره عام ١٩٦٠، و «أضواء على السير الشعبية» نشرة عام ١٩٦٧. وكذلك فى كتابه عن السيرة الشعبية الذى نشره بالاشتراك مع الدكترو محمود ذهنى عام ١٩٦٤.

ولم يقف فاروق خورشيد عند حد الدراسة كما فعل غيره من الدارسين، بل قام بمحاولة تقديم هذا الأدب الروائى نفسه إلى القارئ المعاصر، فقام فى عامى ١٩٦٣ و١٩٦٤ بنشر الصياغة الجديدة التى أعدها لسيرة «سيف بن ذى يزن» فى أربعة أجزاء: الجزءان الأولان بعنوان «سيف بن ذى يزن» والجزءان الأخيران بعنوان «مغامرات سيف بن ذى يزن»، وقد نال عنهما جائزة الدولة التشجيعية فى الأدب عام ١٩٦٥. ثم عاد فنشر عام ١٩٦٧ صياغته الجديدة «على الزيبق» كما نشر عام ١٩٨٠ «ملاعيب على الزيبق». ويعلن فاروق خورشيد هدفه صراحه من نشر هذه المحاولات، فيقول فى مقدمته للجزء الثانى من

«مغامرات سيف بن ذى يزن» إننا نريد أن نكشف الغطاء عن الأصالة الفنية للسير الشعبية العربية التى تمثل جزءا من تراثنا الأدبى. والذى ما يزال حتى الآن مغفلا من جمهرة الدارسين، مبعدا من عالم الدراسات الأدبية. لهذا كان لابد لنا أن نلجأ للطريقة الوحيدة المقنعة، وهى إعادة تقديم هذه السير تقديما يتمشى مع روح العصر.. فتذهب السير بنفسها إلى الدارسين والقراء ما دام هم لا يريدون الذهاب إليها. فالهدف من وراء ذلك هدف ثلاثى: أوله إثبات قضية الوجود الروائى فى الأدب العربى، وثانيه أن يعترف القارئ فى هذه الروايات المعصرنة ومن خلالها على نفسه وعلى مفاهيم الشخصية العربية للحياة وموقفه منها، والحصول على مضامين نابعة من صلب أرضه، وعلى قيم فنية واجتماعية مما أبدعه أبناء شعبه والإبانة عن أحلامهم وآمالهم. أما ثالث هذه الأهداف فهو أن تحل هذه الروايات محل الروايات التاريخية وروايات المغامرات الأجنبية لطلاب المتعة والتسلية.

ومحاولات فاروق خورشيد فى عصرنة أدبنا الشعبى ليست كلها على وتيرة واحدة إما بسبب المرحلة التاريخية التى أوحت له بإعادة صياغة النص أو أتاحت له استلهامه، وإما بسبب تاريخه الأدبى هو نفسه كمبدع ينتقل من مرحلة أدبية استنفدها إلى مرحلة أخرى يريد أن يقدم فيها جديدا حتى بالنسبة لأعماله السابقة، وقد حدد فاروق خورشيد مهمته – سواء فى إعادة صياغة أدبنا الشعبى أو استلهامه – بأنها «رسالة هدفها واضح ومميز وهو أن نعيد السير الشعبية العربية إلى الحياة نابضة بهموم العصر وأحلامه وأمانيه».

وإذا كان فاروق خورشيد قد أولى اهتمامه لتقديم مضامين السيرة الشعبية فى أسلوب روائى معاصر، فإن كتَّابًا أخرين من جيل ثالث وظفوا الشكل التراثى – الشعبى أحيانًا والتاريخى أحيانًا أخرى – فى أعمالهم الروائية، نذكر منهم على سبيل المثال: محمد جبريل.

وقد ترك لنا محمد جبريل (١٩٣٨) بيانًا أو منشورًا هامًا فى ذيل مجموعته القصصية «حكايات وهوامش من حياة المبتلى» (١٩٩٦). عنوانه «التراث .. لماذا نستلهم منه قصصنا»، أعلن فيه «أن استلهام التراث هو إعادة اكتشاف للطاقات الفاعلة فيه» كما حذر من أن العودة إلى التراث لا تعنى الانكفاء على الماضى ولا اعتباره النموذج الأمثل .. لكنها تعنى تمثله والاعتزاز به كثقافة قومية أصيلة بهدف الانطلاق إلى المستقبل .. ويردد قول د.زكى نجيب محمود: إننا يجب أن نكون عربا ومعاصرين فى آن واحد، وقول زكريا إبراهيم: العمل الأصيل يستبقى التراث ويلغيه فى آن واحد، أى أنه يحتفظ بهذا التراث بواسطة العمل على تجاوزه. فرق بين محاكاة التراث واستلهامه، فنحن نقرؤه لنستلهمه لا لنعبده، وهذا

هـو مـا فعلـه فـى رواياته : إمام آخر الزمان (١٩٨٤)، من أوراق أبى الطيب المتنبى، تقديم وتحقيق محمد جـبريل (١٩٨٨)، قلعة الجبل (١٩٩١)، زهرة الصباح (١٩٩٥). بينما السمة الأخرى التى تهب لروايات جـبريل هويـتـها هـو المكـان وهـو الإسـكندرية – لاسـيما مـنطقة الأنفوشـى أو بحـرى – التى عاشها طفلاً وأبدعهـا أديـبًا، تـدل عـلى ذلـك عـناوين سـيرته الذاتـية الـتى ظهـر منها جزءان: «حكايات من جزيرة فاروس» و_جزيرة فاروس هو الاسم القديم لمدينة الإسكندرية الأحدث) (١٩٩٢)، والشاطىء الآخر (١٩٩٦). وعـناوين رباعـية بحرى أبو العباس (١٩٩٥)، ياقوت العرش (١٩٩٧) البوصيرى (١٩٩٨)، على تمراز (١٩٩٨)، وتتضـمن نصوصـا تراثـية تشير إلى حـياة وأقوال هؤلاء الأولياء أقطاب التصوف الأربعة، نُسبت إلـيهم هـذه الأمـاكن، ومـا يـزالون يلعبون دورا هاما فى الحياة الشعبية لسكانهـا، مما يتيح له التوغل فى العـالم الغيـبى للصـوفية. وقد كشف محمد جبريل عن توظيفه للشكل التراثى فى عنوان روايته «من أوراق أبـى الطيـب المتنـبى، تقديـم وتحقـيق محمـد جبريل»، مستخدما نفس الوسائل التى تُستخدم فى تحقيق المخطـوط مثل تصحيح الأخطاء والعبارات التى تسقط من النص الأصلى أو الاعتماد على الهوامش، والشك فـى صـحة الـروايات الواردة، أو توثيق عنوان الكتاب أو نسبته إلى مؤلفه، أو مراجعة المصادر الأصلية. ثم إنـه قسَّم روايته إلى مقدمة تشبه مقدمات الكتب المحققة وسماها «حكاية هذه الأوراق»، ثم قسَّم روايته إلى مجموعة أوراق تتسلل تصاعديًا.

أمـا فـى روايتـيه «قلعة الجبل» و«زهرة الصباح» فإنه يستلهم العصر المملوكى حيث يؤرقه موضوع السلطة المستبدة فى زمننا العربى على طول امتداده، ولقد نجح محمد جبريل فى استخدام أكثر من وسيلة لاستحضـار هـذا العصـر، مـنها المفردات وأساليب التعبير، وأسماء الشخصيات وألقابهم، وأسلوب الحكم وتعامل السلطة مع عامة الناس.

و«زهـرة الصـباح» محاولة من محمد جبريل للتأريخ الروائى للجانب المسكوت عنه فى ألف ليلة، والاحـتمالات الفنـية لمـا لم يصـلنا فـى الـنص المتداول. ذلك أن قدرة شهرزاد القصصية جعلت الفتاة التى علـيها الدور التالى بعدها تعيش حالة مختلفة عمن سبقنها من فتيات كنَّ يسُبقن إلى الزفاف فالمقصلة، وقد كشف لنا محمد جبريل عن سر محتمل لمواصلة شهر زاد رواية قصصها، ذلك أن والد «زهرة الصباح» كان يخشـى أن تخفـق شـهرزاد فـى مهمـتها أو يـدرك شـهريار الملـل، فاسـتمع إلى أكـبر عـدد مـن القصـص والحواديـت لـيزوِّدها بهـا عـن طـريق جـوارى القصر، أو ليعود فيرويها لابنته إذا ما نفد مخزون شهرزاد وحـان أجلُهـا بحيث تستطيع «زهرة الصباح» أن تقوم بدور مماثل وتؤجل مصيرها هى أيضًا بضعة أيام أو أسـابيع. كـل هـذا مـن خـلال اختـيار الليالى لتكون وحدة تجزيئية للأحداث على نحو ما هو فى الليالى،

وهـى فـى عبورها من الليلة الأولى حتى الليلة الأخيرة تقفز قفزات واسعة بين أرقام الليالى فتأتى بعد الليلة الثالـثة اللـيلة السـابعة، ثـم الثالـثة عشـر، ثـم الـرابعة والعشرون، فالحادية والستون، فالثامنة بعد المائة وهكـذا حـتى تـبلغ عدة الليالى الفعلية مائة وست ليالٍ، على حين يبلغ رقمها الروائى ألفًا وتسعين ليلة، وهى سمة أخرى تستلهم فيها «زهرة الصباح» البناء الخارجى لألف ليلة وليلة».

وإلى جانـب هـذه المحـاولات المسـرحية والقصصـية لتوظـيف أدبـنا الشـعبى فـإن وسائل الإعلام الحديـثة وفـى مقدمـتها الإذاعـة والتلـيفزيون قـد أسهمت فى تلك المحاولات وهى محاولات تتفاوت بين السطحية والعمق.

وهكـذا يـتاح لهـذا الأدب – وخاصـة السـير رغم انقراض رواتها – أن يظل متداولا على مختلف المستويات. قراء ومستمعين ومشاهدين، وقد تجدد شبابه وإن احتفظ بشخصيته، وأمد بدم جديد وظلت له ملامحه، بعـد أن وظفهـا أدباؤنـا فـى إبداعـاتهم كسـمة مـن سمـات هويـتها المصرية مركزين الضوء على الروائـيين مـنهم ينـتمون إلى أجـيال مـتلاحقة وواضح أن هذه الدراسة لا تقدم إحصاء بل إن هى إلا مجرد نمـاذج وإشـارات تـبرهن عـلى مـدى تغلغل ظاهرة أدبية هو تراثنا الشعبى – كان مسكوتًا عنها قبل القرن العشرين – فى شعيرات أدبنا الحديث: دراسة وإبداعًا.

فهـرس


Bibliotheca Alexandrina
0498697